



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo

Dottorato di Ricerca

Strumenti e metodi per la Storia dell'arte

Taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento

Il Libretto degli anacoreti e il Libro di Giusto

Tutor:
Chiar.mo Prof.
Alessandro Zuccari

Dottoranda:
Dott.ssa Anna Delle Foglie
matr.1313307

XXV Ciclo (aa.aa. 2009-2012)

Ai miei adorati figli Pietro e Giulio

INDICE

PREMESSA	7
 LIBRETTO DEGLI ANACORETI	
1 Il <i>Libretto degli anacoreti</i> nel solco della tradizione lombarda	11
1.1 Taccuini a confronto: la dinamica copia-modello nella storia del disegno in Lombardia	11
1.2 Linea, eleganza e bizzarria: alcuni disegni di <i>Michelinus papiensis</i>	30
1.3 Pratiche del disegno nella bottega tardogotica e un'escursione tra le tecniche	38
2 Immagini per una vita antoniana	45
2.1 Il ducato Visconti e Sant'Antonio Abate: «specialissimum Protectorem et deffensorem nostruum».	45
2.2 <i>Exempla</i> di narrazione agiografica: il rapporto tra il testo e le immagini eremitiche: dalle raccolte di leggende antoniane alle <i>Vite dei Santi Padri</i> di Domenico Cavalca	51
3 Gli autori del Libretto e il Quattrocento lombardo e veneto.	60
3.1 La bottega di Michelino da Besozzo e il tema della Vergine con il Bambino tra i profeti	60

LIBRO DI GIUSTO

4	Il <i>Libro di Giusto</i> : disegni del Rinascimento umbratile	66
4.1	Disegni in cerca di un solo autore tra i pittori e i miniatori nella Roma di Niccolò V	66
4.2	Riprodurre il «MARMO» per documentare l'antico, tra storia e mito	76
5	Illustrare i versi di una Canzone agostiniana	83
5.1	La <i>Canzone delle Virtù e delle Scienze</i> di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna e la sua tradizione figurativa	83
5.2	Il <i>Libro di Giusto</i> e il fregio nella Sala Vecchia degli Svizzeri nel Palazzo Apostolico Vaticano	96
6	Il Taccuino degli Uomini illustri	109
6.1	Il <i>Libro di Giusto</i> e la fortuna di una guida iconografica: dalla <i>sala theatri</i> di Masolino da Panicale al ciclo di affreschi di Tagliacozzo	109

STORIA CONSERVATIVA DEI PREZIOSI “QUADERNI”:

TRA CULTURA E COLLEZIONISMO

7	Adolfo Venturi e gli acquisti per Gabinetto Nazionale delle Stampe: la storia, i protagonisti e la vicenda critica.	121
8	Il <i>Libro di Giusto</i> nella collezione del conte Francesco Cilleni Nepis: «che da' maggiori suoi ereditò l'amore e il culto delle arti del disegno».	132
9	Storia e cronologia degli interventi conservativi dall'Esposizione pubblica dei disegni antichi del 1899 al moderno Laboratorio di Restauro	138

CATALOGO	145
CONCLUSIONI	335
APPENDICE DOCUMENTARIA	339
BIBLIOGRAFIA	365
ILLUSTRAZIONI	411

PREMESSA

Il tema di questo lavoro svolto nell'ambito del XXV ciclo del dottorato di ricerca *Strumenti e metodi per la Storia dell'arte* muove le sue premesse dalla volontà di unire armonicamente in un solo studio due taccuini di disegni del Quattrocento, come se fossero insieme intersecati al centro.

Nell'introduzione al suo *"Il disegno italiano"* del 1956, Luigi Grassi scrive una frase estremamente significativa che indica un preciso percorso metodologico: «Io sono convinto che si possa scrivere una storia dell'attività disegnativa come una storia dell'arte». A questa affermazione segue però la necessità di una logica classificatoria, che nel catalogo trova l'approdo ideale per definire tutte le istanze che concernono lo studio del disegno e per descrivere nel particolare le sue caratteristiche.

Seguendo questo suggerimento abbiamo contestualizzato i disegni in due stagioni della Storia dell'arte: quella del Tardogotico con il *Libretto degli anacoreti*, e quella del Rinascimento con il *Libro di Giusto*.

I due taccuini sono uniti da una comune sorte, quella di essere arrivati a Roma, grazie alla volontà di Adolfo Venturi che propose e promosse al Ministero delle Belle Arti il loro acquisto da collezionisti privati tra il 1898 e il 1899. Così nacque il primo nucleo 'antico' del Fondo Nazionale del Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Lo studio approfondito dei fogli, disegnati nel recto e nel verso, ci ha consentito di interpretare una moltitudine di immagini, di scene e di soggetti che risultavano fino ad ora privi di una identificazione; per questo un notevole spazio è stato dedicato alla ricerca iconografica, svolta attraverso la lettura diretta delle fonti agiografiche, storiche e letterarie antiche. Dalla lettura dei testi le immagini hanno man mano preso la forma di un racconto illustrato, come nel caso del *Libretto degli anacoreti* dove il tema della Vita di sant'Antonio Abate è stato oggetto di grande attenzione da parte dell'artista che ha raffigurato ogni passaggio e gesto dell'epica anacoretica.

Nel caso invece del *Libro di Giusto* è stato possibile affrontare in maniera distinta i due temi, che sono rappresentati nel recto e nel verso dei fogli, vale a dire la Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna e la serie degli Uomini

illustri. Il rapporto tra le due tradizioni iconografiche è stato analizzato all'interno della cultura umanistica di età niccolina.

Ai singoli capitoli del nostro studio segue il catalogo completo dei disegni, composto da quarantasei tavole con una schedatura scientifica che ha tenuto conto del moderno approccio allo studio del disegno, che negli ultimi anni ha visto rifiorire una serie importante di ricerche dedicate a capolavori in occasione di mostre ed esposizioni italiane e internazionali.

Questo lavoro di ricerca mi ha introdotto a frequentare assiduamente il Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università la Sapienza di Roma, dove a suo tempo Adolfo Venturi edificava le basi della sua scuola.

Indispensabile per lo studio delle opere è stata la frequente collaborazione con l'Istituto Nazionale per la Grafica. Come si evince dai documenti inediti che ho potuto rinvenire e trascrivere nell'Appendice documentaria, negli stessi anni in cui Venturi, da direttore del Gabinetto Nazionale delle Stampe, si adoperava in ogni modo per acquisire i due taccuini di disegni, su di essi componeva un filone di studi e ricerche che affidava proprio ai suoi allievi dell'Università romana: Giulio Bariola, Paolo D'Ancona e Pietro Toesca. Leggendo tante delle loro bellissime pagine ho lavorato sentendo l'entusiasmo di una ricerca intatta e contrassegnata da profondi ideali.

Per avermi guidato durante questi anni desidero oggi ringraziare in modo particolare il mio tutor il Prof. Alessandro Zuccari.

Tra i docenti del Dipartimento di Storia dell'arte, desidero ringraziare per aver con loro disquisito alcuni temi di questo studio, la Prof.ssa Anna Cavallaro, il Prof. Mario D'Onofrio, il Prof. Antonio Iacobini e il Prof. Stefano Valeri.

Il mio ringraziamento va naturalmente all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma e a chi oggi lo dirige: Maria Antonella Fusco.

A Fabio Fiorani, direttore del Laboratorio di Restauro dell'Istituto va la mia più sincera gratitudine anche per le giornate trascorse a Palazzo Poli con Gabriella Pace e Francesca Manzari, dove i due taccuini sono stati l'occasione di intensi scambi umani e culturali. Dall'amicizia di Francesca, poi, ho ricevuto sempre qualcosa in più e alla sua competenza ho sottoposto i vari confronti con la miniatura.

A Giulia De Marchi responsabile dell'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, devo la paziente ricognizione dei documenti relativi alle acquisizioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e alle carte di Adolfo Venturi.

Per la ricerca condotta nell'Archivio del Museo Civico di Padova e il ritrovamento della lettera e della minuta di Andrea Moschetti devo ringraziare Mariella Magliani (Conservazione e Fondo antico, Biblioteca Civica di Padova).

Desidero esprimere la mia gratitudine a Maria Luisa Cogliati Arano, con la quale ho condiviso alcune novità emerse dal mio studio sul Libretto degli anacoreti.

Ringrazio anche Anne Ritz Guilbert, studiosa che ho avuto il piacere di conoscere e alla quale si deve il ricongiungimento del taccuino veneziano con la bottega del *Maestro delle Vitae imperatorum*.

Le mie ricerche sono andate in ogni direzione, portandomi alla consultazione degli esemplari del disegno in prestigiosi Istituti di conservazione. Vorrei a tal proposito ringraziare, per avermi dato l'opportunità di ammirare *de visu* i numerosi esemplari di disegni di Michelino, di scuola lombarda e di 'Pisanello e della sua cerchia', Monsieur Dominique Cordellier del Département des Arts Graphiques del Louvre a Parigi; sono altrettanto grata alla dott.ssa Annalisa Perissa direttrice del Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia per la consultazione dei disegni del taccuino di scuola lombarda e a Francesca Rossi responsabile del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, devo l'occasione di aver potuto esaminare il foglio dell'Allegoria della caccia e della Giustizia. Ringrazio inoltre anche il Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, Mons. Franco Buzzi per avermi concesso la consultazione dei disegni di Pisanello, provenienti dalla collezione di Padre Sebastiano Resta.

Tra le Biblioteche da me consultate è doveroso menzionare la Biblioteca Apostolica Vaticana, la Biblioteca Hertziana di Roma e la Biblioteca di archeologia e storia dell'arte di Roma.

Ad alcune persone vorrei esprimere un grazie affettuoso sperando un giorno di poter ricambiare loro, la stessa disponibilità e gentilezza: Emma Favia, Padre Gabriele Ingegneri e Don Gino Battaglia.

Il grazie più grande va ad Adolfo per come ha condiviso tutti i momenti di questa ricerca...

Anna Delle Foglie

1 Il Libretto degli anacoreti nel solco della tradizione lombarda

1.1 Taccuini di disegni a confronto: la dinamica copia-modello nella storia del disegno tardogotico in Lombardia.

Il *Libretto degli anacoreti* dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma¹, è composto da trenta fogli (FN. 2834 - FN. 2863), (TAVV. I-XXX) di carta preparata avana e rosa di dimensioni 132 x 97 mm, decorati a punta metallica, biacca e tecnica mista nel recto e nel verso². L'opera si inserisce a pieno titolo nella storia di una tradizione artistica ben circoscritta sia per ambito territoriale, sia come fenomeno artistico e culturale. I disegni rappresentano, al meglio, tutte le caratteristiche dei *model-books drawings* sui quali la critica si è ampiamente documentata³.

L'appartenenza ad una tipologia non esaurisce, tuttavia, la quantità di argomentazioni che si possono trarre dallo studio del taccuino, che si pone in stretta contiguità con il Taccuino di Giovannino de' Grassi, (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21), ma guarda anche a quelle novità che nella storia del disegno introdurrà con la sua forza Antonio Pisano detto il Pisanello⁴.

Per il suo numero di trenta fogli⁵ unitariamente conservati, il *Libretto* è un esemplare organicamente concepito per la trasmissione di modelli in bottega. Lo dimostra la presenza di varie mani che alternano i brani 'discorsivi' di impianto illustrativo: copie tratte da Giovannino de' Grassi e scene isolate di assoluta qualità, che possiamo invece ricondurre alla guida o all'autografia di Michelino da Besozzo, che fu in ogni caso il maestro di riferimento per tutti gli artisti che disegnarono nei fogli.

¹ Per le dimensioni, le caratteristiche tecniche e le descrizioni dei singoli fogli si guardino le schede del catalogo.

² TOESCA 1987, p. 180-181, 190-191, SELLIN 1968, p. 152-155; FOSSI TODOROW 1970, p. 15, 89, BELTRAME QUATTROCCHI 1981, p. 73, 98, 108-109; CADEI 1984b, p. 30-36, scheda di Cogliati Arano in *Arte in Lombardia* 1988, p. 90-93, DELLE FOGLIE 2006, p. 55-62.

³ SELLER 1995, p. 292-298; ELEN 1995, p. 188-190.

⁴ Sull'opera grafica di Pisanello rimane ancora oggi fondamentale lo studio di FOSSI TODOROW 1966 e il catalogo della mostra a cura di CORDELLIER 1996.

⁵ Il Taccuino di Bergamo è composto da 31 fogli.

Questa alternanza di accademico esercizio e di pura poesia, fanno del taccuino un'opera che si connota come un laboratorio di idee. Pur rispettando quindi la piacevole *varietas* dei soggetti rappresentati, possiamo aggregare i fogli in quattro distinti gruppi: il primo che consiste nel tema agiografico della vita di Sant'Antonio Abate, cui dedicheremo ampia discussione⁶; il secondo che possiamo definire di repertorio animalistico e cortese; il terzo è quello che si configura attorno ad un ciclo della Genesi e il quarto contiene alcune prove d'invenzione micheliniana⁷.

È opportuno specificare che la storia del Taccuino di Bergamo⁸ è legata alla personalità del suo autore, artista, ingegnere e miniatore. Giovannino de' Grassi⁹, va compreso come capo-cantiere nel Duomo di Milano, nel pieno dell'età viscontea e nel circuito internazionale di relazioni transalpine, francesi e boeme. Il primo documento che cita la sua presenza nella Fabbrica è del 1389 e gli anni in cui opera sono quelli del tramonto del Medioevo, quando il nuovo naturalismo che stava nascendo sollecitava una diversa osservazione della realtà e una concezione plurale dell'arte. Egli infatti, guardava alle varie espressioni artistiche senza distinzione di sorta, lasciando che la scultura dialogasse con l'oreficeria, la pittura con l'architettura e le vetrate, la miniatura con le arti sontuarie.

Gli artisti riuniti in *atelier* erano pronti a 'coprire' tutte queste istanze, riservando la stessa dignità sia alle opere maggiori che a quelle minori; si comprende così la centralità del disegno nell'unità delle arti, nonchè il ruolo di Giovannino e della sua bottega attiva nella Fabbrica del Duomo di Milano che, come è noto dai documenti, forniva periodicamente all'artista la carta *pro designamentis*¹⁰.

La trasmissione di modelli in bottega aveva soprattutto uno scopo didattico, e questo si riscontra già all'interno dello stesso ambito familiare di Giovannino che, come

⁶ A questo tema che occupa il numero più consistente di fogli e alla lettura interpretativa delle relative fonti agiografiche sarà dedicato il Cap. 2.

⁷ Di questo ristretto gruppo di disegni si discuterà nel paragrafo 1.2.

⁸ TOESCA 1905 p. 321-339; CADEI 1970, p. 17-36; CADEI 1984 (1), p. 15, 78-83; BOLLATI 1987, p. 211-224; scheda di M.L.Gatti Perer – M. Rossi, in GATTI PERER 1989, p. 77-90; ROSSI 1995, p. 45-61; scheda di Rossi in GATTI PERER – MARUBBI 1995, p. 105-110; RECANATI 1998, p. 17-43; RECANATI 2003, p. 17-43; scheda di Montalbano in LAUREATI – MOCHI ONORI 2006, p. 78-79.

⁹ ROSSI 1995.

¹⁰ ROSSI 2005, p. 226-227.

è noto lavorava insieme a suo fratello Porrino e lasciò in eredità i suoi taccuini di studi al figlio Salomone e Nei vari fascicoli che compongono il libro di modelli di Bergamo dove si trova la firma dell'artista «*Johaninus de grassis designavit*», si nota una differenza fra quelli eseguiti dal *magister* e quelli dove all'opera furono gli allievi.

Nel rapporto copia-modello nella storia del disegno in Lombardia, tra la fine del Trecento e primi decenni del Quattrocento, sono i soggetti di repertorio animalistico¹¹ e quelli cortesi ad attrarre maggiormente gli artisti lombardi, sia i vicini al maestro, che potevano consultare direttamente le sue prove, che quanti indirettamente ne conoscessero l'opera.

Alla base del disegno naturalistico in Lombardia c'era la possibilità per gli artisti di osservare gli animali dal vero¹². Questo poteva avvenire nei noti serragli ducali del castello di Pavia. In una testimonianza documentaria che risale al 1469, si ricordano a tal proposito le camere dipinte con leopardi, conigli, leoni, tigri, levrieri, cervi e cinghiali e si ha memoria che, per alcuni lavori di decorazione, fu lo stesso Gian Galeazzo Visconti a richiedere ai Gonzaga di Mantova «almeno quattro o sei valenti pittori che sapessero ben eseguire figure e animali».¹³

Fu poi il racconto cinquecentesco di Stefano Breventano nella sua *Istoria della antichità, nobiltà e cose notabili della città di Pavia* a restituirci l'immagine ideale del castello, con le sue sale mirabilmente affrescate: «Le sale et camere tanto di sopra quanto di sotto sono tutte in volto et quasi tutte dipinte a varie et vaghe istorie et lavori, i cui cieli erano colorati di finissimo azzurro, ne' quali campeggiano diverse sorte d'animali fatti d'oro, come Leoni, Leopardi, Tigri, Levrieri, Cervi, Cinghiali et altri, specialmente in quella facciata che rimirava il Parco...nella quale (come à giorni miei l'ho veduta intera) si vedeva un gran salone lungo sessanta braccia e largo venti tutto istoriato con bellissime figure le quali rappresentavano caccie et pescagioni et giostre con altri varij diporti de i Duchi et Duchesse di questo stato»¹⁴

¹¹ VAN SCHENDEL 1938.

¹² SEGRE RUTZ 2000, p. 477-488.

¹³ Sugli affreschi del castello di Pavia Cfr. ALBERTINI OTTOLENGHI 1996, p. 549-567; WELCH, 1989, p. 352-375; VICINI 1998, p. 31-38; VICINI 2005, p. 175-187; DELMORO 1996, p. 63-72.

¹⁴ VICINI 2005, p. 175.

Questo tipo di decorazioni erano diffuse nelle residenze nobiliari d'Oltralpe, come per esempio nella *camera domini* del Castello di Chillon a Losanna, affrescata da Jean de Grandson tra il 1342 ed il 1344.

Tra coloro che videro con i propri occhi i taccuini di Giovannino e vissero a Pavia, a stretto contatto con la corte viscontea, tanto da poter ammirare le sale del castello, ci sono da annoverare Michelino da Besozzo e la sua bottega attiva nel nostro Libretto.

Lo si può notare dalla quantità di riferimenti diretti a Giovannino che si riscontrano nei disegni del taccuino romano, fino ad ora mai a dire il vero messi nel giusto risalto. Ci sono poi una serie di analogie anche con il repertorio de' Grassi nel primo volume dell'*Offiziolo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco rari 397), proprio nei fogli dove fu operoso l'artista con la sua bottega.¹⁵

Nel *Libretto degli anacoreti* si distinguono due categorie animalistiche, quella in posa – modello in stretto rapporto con la tradizione trecentesca e quella da impiegare in scene dinamiche e vitali, come per esempio quelle di caccia o in contesti narrativi.

Al primo genere aderiscono il *Dromedario* del foglio F.N. 2854r, i *Cervi* del F.N.2854v, il *Toro* del foglio F.N.2855r, il *Cucciolo di orso e la capra* del foglio F.N. 2857r, i tre *Ghepardi e un leopardo* del foglio F.N. 2858r e la *Capra* del foglio F.N. 2858v¹⁶.

L'esemplare del dromedario (Fig.1) per la sua rarità è molto interessante, sarà infatti necessario attendere l'opera di Pisanello per ritrovare un altro studio così completo sull'esotico animale, nei disegni di collezione Vallardi inv.2398r e inv.2400r, oggi custoditi a Parigi (Louvre, Département des Arts Graphique)¹⁷. Il dromedario del nostro taccuino è reso con particolare senso di naturalismo, con la correttezza delle proporzioni del corpo, del collo lungo e snodato e con il dettaglio della dentatura. L'animale ricorda quello impiegato da Stefano da Verona *nell'Adorazione dei Magi* di Brera, ma ancora più interessante è l'uso del soggetto nella miniatura da parte di Belbello da Pavia, nel f.72r del secondo volume dell'*Offiziolo Visconti*, (Firenze,

¹⁵ Per tutti i riferimenti alla storia dell'*Offiziolo Visconti* si guardi l'edizione MEISS-KIRSCH 1972 e il commentario al fac-simile del codice Cfr. BOLLATI 2003.

¹⁶ A questa stessa categoria appartengono gli studi dei due cani nel foglio F.N. 2863v, anche se realizzati con minor cura.

¹⁷ CORDELLIER 1996, p. 177, 208.

Biblioteca Nazionale, ms. Landau Finaly 22), dove nell'arca di Noè procedono in coppia proprio due dromedari. Un dromedario accovacciato e sorridente si trova incastonato in un prezioso fermaglio - monile in oro, smalti, perle e zaffiro custodito a Firenze (Museo Nazionale del Bargello, inv.1013 C) e attribuito ad una bottega orafa lombarda¹⁸ (Fig.2).

Una replica diretta da Giovannino è il foglio con i due cervi (Fig.3), l'uno copia del f.1v del Taccuino di Bergamo¹⁹ (Fig.4) e l'altro replica del f.115r dell'Offiziolo Visconti (ms. Banco Rari 397)²⁰, (Fig.5).

Per quanto invece riguarda il cucciolo di orso rappresentato nel *Libretto*, si può notare che si tratta di un animale 'domestico', in quanto è dotato di un collare legato ad una catena (Fig.6). La qualità naturalistica del disegno si può apprezzare nella resa di ogni singolo dettaglio, nella corporatura dell'animale, dove le linee tracciate a punta d'argento rendono l'effetto spinoso e morbido del vello tipico dei cuccioli. Il muso allungato e l'occhio così realistico, gli artigli con le unghie distese quasi a voler raspare la terra sono particolari non trascurabili.

Anche la diffusione rappresentazione dell'orso nel contesto della miniatura lombarda si deve al modello di Giovannino nel f.1r del Taccuino di Bergamo, con l'orso bruno, reso del tutto 'innocuo' e seduto come un tenero *peluche*, il quale sarà poi splendidamente riproposto nella stessa posa nell'*ursus arctos arctos* dell'*Historia Plantarum*, f.283r, (Roma, Biblioteca Casanatense di Roma, ms. 459)²¹, esemplare di pregio posto sulla sommità di un poggio erboso scandito dagli avvallamenti rocciosi con velate lueggiate a biacca²² (Fig.7). Sarà poi Pisanello a recuperare nuovamente il

¹⁸ VENTURELLI 2011, p. 128-129.

¹⁹ CADEI 1984b, p. 33-34.

²⁰ Nel secondo volume dell'Offiziolo dalla bottega di Giovannino, i cervi saranno riproposti anche al *bas de page*, nel f.19r.

²¹ Il codice della Biblioteca Casanatense, è stato attribuito ad ambito lombardo della seconda metà del XIV secolo. È nota l'edizione facsimile di Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2001. Per i contributi di Giovannino e bottega all'interno del codice Cfr. SEGRE RUTZ 2002, p. 69-122

²² Lo stesso orso sarà impiegato da Belbello da Pavia nel f.46v dell'Offiziolo Visconti, (ms. Landau Finaly 22).

soggetto nel cucciolo di orso del disegno inv.2414 (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques)²³, dove ancora il senso di naturalismo è paragonabile al nostro (Fig.8).

Altrettanto diffuso nella storia della miniatura lombarda e nel repertorio di Giovannino è l'uso dei ghepardi e dei leopardi che figurano il più delle volte addomesticati. Nel nostro foglio si nota in particolare lo studio delle diverse posture che è riconducibile senza dubbio ad una osservazione dal vero (Fig.9).

La capra dalle lunghe orecchie presente nel Libretto (Fig.10), si ritrova coperta dal vello nero nel f.25v del Taccuino di Bergamo, ed è ulteriormente replicata in vari esemplari: nel foglio di Bayonne, (Musée Bonnat, n.141 bis)²⁴ e in quello di Londra (British Museum, 1895-12-14-94)²⁵, (Fig.11).

Alla seconda categoria quella che possiamo sintetizzare nella parola 'movimento', appartengono gli altri animali come il *ghepardo* del foglio F.N. 2851v, la scena di caccia con il *cane levriero e il cinghiale* e i *due cani e il conduttore* del foglio F.N. 2860r, la *scena di caccia al cervo* del foglio F.N. 2856v, la *lepre* del foglio F.N. 2861r, il *daino* e il *falcone* del F.N. 2861v, i *leoni* del foglio F.N. 2862v.

Il passaggio dalle figure statiche da modello a quelle dinamiche avviene principalmente attraverso l'impiego nelle rappresentazioni dell'arte della *venatio*.

È noto che i Visconti avevano destinato alla caccia ampie zone di riserve naturali disseminate nei territori di Desio, Monza e Pandino e che la tradizione fu mantenuta sotto gli Sforza proprio nella tenuta pavese, ampia già tredici miglia al tempo di Galeazzo II e ricca d'ogni specie d'animali rari e di pregio. La caccia con il ghepardo era una moda diffusa in Lombardia, come dimostra lo scambio epistolare tra Bianca Maria Visconti e la marchesa Barbara Hohenzollern che parlano dell'invio a Mantova di un pardiere, (ossia un istruttore di ghepardi), per intrattenere gli ospiti, come di fronte ad un giocoso spettacolo²⁶. È poi la fonte di Pier Candido Decembrio che racconta, nella *Vita di Filippo Maria Visconti*, la passione del duca per le rarità esotiche degli animali: «Come non si stancava di far cercare leopardi in tutto l'Oriente e d'insistere per averne

²³ CORDELLIER 1996, p. 286-287.

²⁴ In particolare questo disegno su carta, nella parte sottostante presenta l'immagine di un elefante che ritroveremo speculare nel *carnet* di Venezia (Gallerie dell'Accademia, n.8).

²⁵ FOSSI TODOROW 1966, p. 166, 170; Cfr. scheda di Chapman in CHAPMAN-FAIETTI 2011, p. 90-91.

²⁶ MALACARNE 1998, p. 173-177.

presso il sultano degli Arabi, con lo stesso impegno andava procacciandosi uccelli rari e famosi, astori massimamente, che gli arrivavano fin dalla Dacia, dalla Pannonia, dai monti Rifei. Ne aveva tanti che, per nutrirli, sopportava una spesa mensile di tremila aurei, disposto a pagare a chi glieli procacciasse anche dieci aurei per ciascun esemplare»²⁷.

Gli artisti lombardi si prestarono per soddisfare la fantasia dei committenti, ad un gioco illusorio: dalla tenuta pavese si partiva a cavallo per la caccia, e all'interno del castello, proprio dal lato che guardava verso lo stesso parco da cui si erano mossi, i duchi e le dame vedendo gli animali dipinti e credevano d'essere ancora di fuori, ad inseguire i rapidissimi felini, a cercare di scovare le prede, mentre gli astori in volo sorvolavano a distanza le loro terre.

Il ghepardo che fugge nel f.9v del Taccuino di Bergamo (Fig.12), è certamente il modello del nostro agile ghepardo del *Libretto* (Fig.13), ma va sottolineata questa fortuna dell'animale '*bondissant*', se ha dato seguito al capolavoro del disegno acquerellato su pergamena attribuito variamente a Michelino da Besozzo o a Pisanello (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv.2426r)²⁸, (Fig.14).

L'alta qualità dell'opera si nota per l'effetto straordinario della resa naturalistica con il corpo dell'animale, che accompagna il movimento delle zampe posteriori e anteriori.

Nel taccuino romano merita una particolare attenzione la *scena di caccia con il levriero e il cinghiale*, (Fig.15) che si innesta in una vera e propria tradizione figurativa, che alla base ha come modello l'antico, con i sarcofagi marmorei e il soggetto della caccia al cinghiale calidonio²⁹, (Fig.16) e si afferma poi con Pisanello nel noto disegno di Berlino (Kupferstichkabinet, inv.1358) e nella medaglia del *Venator intrepidus* coniata per Alfonso d'Aragona (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet de Médailles, Méd.ital.I)³⁰, (Fig.17).

Nelle altre scene di caccia del *Libretto* si ripercorrono da un lato i modelli giovaninei con le singole citazioni come la lepre che fugge (Figg.18-19), mentre

²⁷ DECEMBRIO 1983, p. 111.

²⁸ CORDELLIER 1996, p. 343-344; scheda di Bollati in LAUREATI-MOCHI ONORI 2006, p. 84.

²⁹ BOBER RUBISTEIN 1986, p. 65.

³⁰ Scheda di Casu in GREGORI 2004, p. 136.

dall'altro si dà seguito anche ai personaggi che accompagnavano la caccia come i paggi e i conduttori. Si deve a tal proposito considerare la diffusione del *Livre de la chasse* di Gaston de Foix detto Phébus, l'opera dedicata al duca di Borgogna Filippo II l'Ardito nel 1389 e copiata successivamente in tante versioni manoscritte e illustrate ad uso dei signori delle corti europee.

L'esemplare della Bibliothèque Nationale di Parigi, indubbiamente quello di più alta qualità artistica, traduce in immagini vivacissime ogni aspetto del trattato cinegetico, dall'addestramento degli animali alle varie tecniche di caccia.³¹ A tale proposito si ricorda che in Lombardia proprio nel casino di caccia Borromeo ad Oreno³² si trovano affrescate le scene di caccia con il falcone e la caccia all'orso³³, immagini che sono debitrice proprio di questa tradizione.

Nel nostro Libretto merita a questo proposito una particolare attenzione il bellissimo studio della mano guantata con il falcone nel foglio F.N. 2861v (Fig.20).

Tali disegni potevano trovare impiego in opere come il *Gentiluomo di casa d'Este a caccia con il falcone* della collezione Lugt³⁴ (Parigi, Institut néerlandais, inv.6164), disegno attribuito a Pisanello (Fig.21). Si tratta di un'opera emblematica della vita di corte, dove la caccia era motivo di esibizione di altri valori, come la moda ostentata nell'enorme cappellone di pelliccia decorato da una piuma e nell'abito vistosissimo che reca l'emblema del fonte battesimale esagonale, che si ritrova nelle miniature di Borso d'Este.

La presenza dei vari personaggi all'interno delle scene di caccia del *Libretto*, come nei superbi fogli micheliniani, F.N.2851v e F.N.2861r, denota la volontà dell'artista di animare le scene. Va detto infatti che gli stessi fratelli Limbourg all'isolamento della scena radiale di caccia al cinghiale nota nel f.17r di Giovannino de' Grassi (Fig.22), aggiunsero nella celebre miniatura a piena pagina del mese di dicembre nel f.12v, delle *Très Riches Heures* (Chantilly, Musée Condé, Ms.65), le figure dei tre bracconieri (Fig.23).

³¹ IL LIBRO DELLA CACCIA...2002.

³² VENTURELLI 1994, p. 335-359.

³³ L'immagine dell'orso ad Oreno è proposta in due distinte scene.

³⁴ BYAM SHAW 1981, p. 9; CORDELLIER 1996, p. 108-110.

Da queste osservazioni sul repertorio animalistico del nostro taccuino, possiamo notare che ormai con Giovannino e Michelino era definitivamente avvenuta l'emancipazione dai *Bestiari* medievali e dal loro carattere fantasioso³⁵. Si pensi solo a quanto raccomandava Cennino Cennini invitando i suoi artisti nel *Libro dell'arte* a ritrarre gli animali dal naturale, entrando quindi pienamente nel vivo di una concezione naturalistica della realtà: «Degli animali irrazionali non ti conterò, perché non n'apparai mai nessuna misura. Ritra' ne e disegna più che puoi del naturale, e proverrai in ciò a buna pratica»³⁶.

Pochi esemplari del disegno lombardo sono, per contiguità di elementi materiali e tipologici, paragonabili ai fogli del Libretto³⁷: tra questi ci sono i disegni di repertorio animalistico custoditi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. (nn.2-8, nn.11-14)³⁸.

I fogli originariamente erano parti di un unico taccuino³⁹, che si può dire analogo al nostro sia per le dimensioni, che si attestano intorno ai 135 x 98 mm,⁴⁰ sia per la tecnica con la punta d'argento e rialzi a biacca su carta preparata avana⁴¹; anche se a differenza del taccuino romano, il disegno è stato esclusivamente realizzato nel recto.

Nei fogli veneziani si rispetta, tuttavia, il criterio di ordine repertoriale, con la disposizione delle immagini degli animali su due registri, in maniera decisamente più rigida rispetto al nostro Libretto. Le varie specie sono studiate in ogni aspetto anatomico e sono inoltre collocate tutte su poggi erbosi. Il libro composto da undici fogli

³⁵ COGLIATI ARANO 1980, p. 137-150; COGLIATI ARANO 1997, p. 239-248.

³⁶ FREZZATO 2003.

³⁷ Non a caso infatti quando Gustavo Frizzoni scrisse ad Adolfo Venturi in merito al *Libretto degli anacoreti* credeva che fosse più opportuno portare anche il taccuino lombardo a Venezia, dove già erano custoditi i disegni provenienti dalla collezione Bossi. Cfr. DELLE FOGLIE 2006, p. 55.

³⁸ RUGGERI 1982, p. 18-21; SCHELLER 1995, p. 299-301; scheda di Perissa Torrini in NEPI SCIRÈ - PERISSA TORRINI, 1999, p. 22-24.

³⁹ Nel margine del foglio n.8 si nota la presenza di una serie di buchi per la cucitura.

⁴⁰ Solo in due casi nel n.2, *Leone in piedi di profilo* e nel n.3, *Leone accovacciato* (100 x 90 mm) i fogli sono di dimensioni ridotte, probabilmente a causa di un ritaglio.

⁴¹ La colorazione dei fogli veneziani tende al giallino e la carta si presenta in uno stato più lucido e uniforme. La carta dei fogli veneziani è preparata solo da un verso, questo è possibile affermarlo dal riscontro con il n. 14 che è privo del foglio apposto - (controfondato).

comprende questi soggetti: il *Leone in piedi* n.2 e il *Leone accovacciato* n.3⁴², la *Volpe e il cane al guinzaglio* n.4, (Fig.24) il *Cervo (daino) in piedi di profilo* n.5, i *Conigli che brucano* n.6, il *Cervo accovacciato* n.7, *L'Elefante e icneumone* n.8 (Fig.25), *Levriero e furetto in piedi* n.11, il *Camoscio e cinghiale* n.12, (Fig.26) il *Cane in piedi e levriero accovacciato* n.13, il *Cane in piedi e castoro* n.14.

Nei disegni di Venezia spicca la cura nella resa dei dettagli. Come nel furetto, dove l'artista per fingere la consistenza del pelo bianco dell'animale abbonda con la biacca, e tanto più realistico è l'occhio, realizzato con un impercettibile puntino a inchiostro rosso. (Fig.27). Questa impostazione da modello, che deriva dallo stesso Giovannino de' Grassi, si diffonderà in altri repertori, anche in età più avanzata e in aree geografiche differenti, divenendo una caratteristica peculiare per i libri di modelli: si veda a tale proposito il caso fiorentino del Libro Rothschild⁴³.

Il *carnet* di Venezia è stato recentemente studiato da Anne Ritz Guilbert che ha riconosciuto alcuni impieghi dei modelli animalistici nei codici miniati attribuiti alla mano della bottega del Maestro delle Vitae imperatorum⁴⁴, nei ff.271r, 213v, 292r, 293r del Breviario (Berlino, Staatsbibliothek, ms. Theol.Lat.Fol.475), e nei ff. 453r e 544r del Breviario di Maria di Savoia, (Chambéry, Bibliothèque municipale, ms.4).

La studiosa non si esprime in maniera definitiva sulla datazione dei fogli, ma con il riuso degli stessi animali nella decorazione marginale dei codici miniati, attribuiti alla bottega del Maestro delle Vitae imperatorum, attivo nel terzo e quarto decennio del Quattrocento⁴⁵, si può con buona approssimazione determinare che già dagli anni venti il taccuino circolasse nell'ambito delle botteghe miniatorie lombarde.

D'altra parte la qualità dei fogli veneziani consiste nella loro accuratezza e in un certo senso di manierismo stilistico; questo fa pensare ad un progetto illustrativo concepito in bottega, guardando ai repertori da imitare.

Veniamo ora al gruppo di disegni del Libretto degli anacoreti che si caratterizzano nel segno di un'appartenenza all'arte del ducato Visconti, tra Pavia e Milano.

⁴² Solo in due casi nel n.2 *Leone in piedi di profilo* e n.3 *Leone accovacciato* (100 x 90 mm) i fogli sono di dimensioni ridotte, probabilmente a causa di un ritaglio.

⁴³ Scheda di Loisel in LOISEL - TORRES GUARDIOLA 2009, p. 70-80.

⁴⁴ RITZ-GUILBERT 2010, p. 255-268.

⁴⁵ MELOGRANI 1990, p. 273-314.

La nostra scoperta nel foglio F.N.2847v di un chiaro simbolo para-araldico lega infatti inequivocabilmente il taccuino ad una bottega di artisti attivi per la corte⁴⁶.

Si tratta della dama con la *raza* o *radia magna*, il sole raggiato da nove fiammelle che ripetutamente fa mostra di sé nei codici miniati lombardi a partire dall'*Offiziolo*⁴⁷ e nel grande finestrone absidale del Duomo di Milano, con un significato che va ben oltre la semplice affermazione dinastica e allude quasi ad un'idea di sacralizzazione del potere⁴⁸ (Fig.28).

La *raza* è tra le imprese Visconti quella più diffusa, insieme ai cimieri con il biscione e l'albero con i frutti dorati, il *capitergium cum gassa*, il nodo che identifica la veste togata acquisita dal duca con l'incoronazione imperiale da parte di Venceslao di Boemia e il motto «*a bon droyt*» con la colombina⁴⁹. Va inoltre considerato anche l'uso in chiave araldica viscontea dell'animalistica in particolare dei ghepardi e leopardi, e delle immagini delle Virtù che alludono oltre che al buon governo anche al titolo di *comte de Vertus*, acquisito da Gian Galeazzo grazie al matrimonio con Isabella di Valois⁵⁰.

Particolarmente importante è l'identificazione nel *Libretto* della *dama con la raza*. La figura è inserita nel margine inferiore destro del foglio, mentre nella parte superiore presenta uno degli episodi legati alla vita di sant'Antonio Abate (TAV. XIV)⁵¹. La fanciulla è disegnata con grande finezza, a partire dal volto inclinato dolcemente. Sul capo porta un'acconciatura sorretta da una sottile fascia e l'abito discende in un ampio panneggio che poggia a terra. Tra le pieghe si insinua il tratteggio a bistro che va a creare le ombreggiature e la biacca è depositata come neve sul ginocchio, nella resa luministica che occorre solo dove è necessario per dare profondità all'immagine. La voluta ad «u» del manicone è invece un segno del preciso modello trecentesco, così come la postura della donna che espone 'emblematicamente' la *raza*.

⁴⁶ DELLE FOGLIE 2012, p. 77-103.

⁴⁷ MANZARI 2003, p. 163-164.

⁴⁸ In generale sull'araldica viscontea Cfr. CAMBIN 1987, p. 220-225, sul valore simbolico della *raza* Cfr. CADEI 1999, p. 335-337.

⁴⁹ ZUFFI 1990, p. 50-62, ZUFFI 1991, p. 119-121.

⁵⁰ COCHIN 1905, p. 281.

⁵¹ L'immagine si può ritenere indipendente dalla narrazione del contesto agiografico, nonostante la presenza femminile avrebbe potuto identificare una scena di tentazione carnale.

Anche questa figura si lega, infatti, ad una tradizione lombarda a partire dagli affreschi superstiti delle damigelle del castello di Pavia, datati agli anni 1390 circa e attribuiti proprio alla bottega de'Grassi⁵² (Figg.29-30). Le due fanciulle sono sullo sfondo di una spalliera composta da rose *a grisaille*, l'una regge una ghirlanda floreale e l'altra è vestita dell'opelanda, la tipica sopravveste spaccata ai lati e messa sull'abito terminante a calice. In queste dame, fragili e nobili come il cristallo, si specchia in fondo la metafora della vita cortese dei Visconti.

Una camera '*de le roxe e damiselle*' è nota nei documenti del castello pavese, così come un'altra camera era denominata '*de la raza*'.

Alle leggiadre fanciulle in affresco corrispondono quelle del Taccuino di Bergamo di Giovannino de' Grassi nel f.3v (Fig.31) con la dama che suona l'arpa seduta su un cuscino e la dama replicata dalla bottega nel f.29r (Fig.32).

Una vera e propria galleria di figure femminili saranno usate nel minio in funzione araldica, si pensi al maestro del *De natura deorum* nel ms. Lat.6340 (Parigi, Bibliothèque Nationale) dove, nel f.IIv, si trova l'immagine di una fanciulla dalla *silhouette* elegantissima e recante in mano da un lato il cimiero e dall'altro uno scudo con la biscia (Fig.33).

La stessa iconica presenza femminile si vede in un disegno di scuola lombarda su supporto pergameneo (Parigi, Département des Arts Graphiques, inv. 20693r)⁵³, dove la donna veste un abito terminante con il collare e reca un motto in tedesco «Wenn Got will» che sta a significare 'Se Dio vuole' (Fig.34). La donna indossa ai piedi le *pouline*, le tipiche scarpe a punta che caratterizzano la moda nordica francesizzante. Si può notare, a questo proposito, che nel nostro taccuino le scarpe di alcuni personaggi sono vistosamente appuntite e fanno capolino sotto le vesti maschili e femminili.

Altre dame sono nel repertorio dei *Tacuina Sanitatis*⁵⁴ e vengono rappresentate nell'occupazione, quella dell'intreccio delle ghirlande floreali, nei ff.49r e 54v del *Theatrum Sanitatis* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms.1482)⁵⁵, che alludeva al lieto svago di gentili fanciulle intente anche ai giochi d'amore (Fig.35). Alla stessa categoria

⁵² VICINI 2005, p. 176.

⁵³ Scheda di Bollati in LAUREATI MOCHI ONORI 2006, p. 83

⁵⁴ Sui Tacuina Sanitatis, Cfr. MOLY MARIOTTI 1993, p. 32-39; MOLY MARIOTTI 2000, p. 61-64, MOLY 2005, p. 211-217, MOLY 2010, p. 85-95.

⁵⁵ COGLIATI ARANO 1976, p. 37-43.

appartiene la dama miniata da Pietro da Pavia nell'iniziale del f.214r della *Naturalis Historia* di Plinio (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. E 24 inf.).⁵⁶ Il soggetto delle dame si trova inoltre in altri disegni – modello, come dimostra quello che è stato accostato alle fanciulle del ciclo di affreschi di Torre Aquila a Trento (Parigi, Département des Arts Graphiques, RF 431r), (Fig.36).

Nell'ottica della diffusione dei modelli cortesi-viscontei va esaminato un rapporto diretto tra il nostro *Libretto degli anacoreti* e il disegno n.1 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Il foglio va innanzi tutto distinto dal *carnet* di disegni animalistici che abbiamo in precedenza esaminato, nonostante in un primo momento la critica, per la stessa appartenenza a scuola lombarda del secolo XV, lo aveva ad essi assimilato⁵⁷. Il foglio di dimensioni 221 x 183 mm è realizzato a punta d'argento e biacca, su carta preparata avana e presenta nel recto *Una dama e due uomini*, la *Giustizia* e la *Fede*, e nel verso una *Figura femminile e studio di un personaggio a braccia conserte, testa di cervo, e paesaggio con tetti* (Fig.38).

Il rapporto con il *Libretto degli anacoreti* consiste in particolare con le rappresentazioni presenti nel recto del foglio. La dama che indossa un abito scoperto sulle spalle, rientra perfettamente nella 'passerella' femminile, che abbiamo visto sfilare tra gli affreschi e le miniature. Desta, tuttavia, la nostra attenzione anche la figura maschile chinata dinanzi alla fanciulla. Nel foglio F.N.2850r del nostro taccuino si trova infatti la rappresentazione di una figura che potrebbe trovare riscontro nello stesso tipo di modelli. L'uomo di corte del *Libretto* è di migliore esecuzione, e nel gesto d'inchino nobile e moderato, mostra i particolari del volto come il caratteristico pizzico. L'artista disegna l'abito con la fine bordura a frangia e si fa notare la presenza della spada (Fig.37).

Il confronto con il foglio di Venezia e con questa tipologia di soggetti cortesi diviene fondamentale soprattutto per le due immagini sottostanti, la *Giustizia* e la *Fede*. Nel *Libretto* si può notare come nel foglio F.N. 2849r si trovi l'immagine della *Giustizia* che si può sovrapporre a quella del foglio veneziano, mentre il foglio F.N.2850v è interamente dedicato alla rappresentazione delle Virtù (TAV.XVII).

⁵⁶ ROSSI 1997, p. 233.

⁵⁷ Per la vicenda critica sul disegno Cfr. RUGGERI 1982, p. 16-17.

Il rapporto copia-modello in questo specifico caso parte da un ignoto prototipo trecentesco al quale si adeguarono nell'ordine la *Fede veneziana* (Fig.38), la *Speranza del Libretto* (Fig.39) e una replica di Pisanello che è riscontrabile nella figura femminile rappresentata nel margine inferiore destro del foglio in pergamena inv. RF 422r⁵⁸, (Parigi, Département des Arts Graphiques), (Fig.40).

Le *Virtù* del Libretto si misurano inoltre sul piano stilistico con le figurazioni marginali delle Virtù trionfanti sui Vizi (Fig.41), decorate a monocromo azzurro da Belbello da Pavia nel f.129v dell'Offiziolo Visconti (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Landau Finaly 22)⁵⁹.

Vanno infine menzionati gli altri casi di contatti con l'opera di Giovannino de' Grassi che esulano dai temi fino ad ora esaminati: per esempio la *Navicella* dove Sant'Antonio Abate compie un miracolo di esorcismo, immagine che ricorda la navicella del f.25v del Taccuino di Bergamo (Fig.42), anche se il nostro maestro tende ad animare la scena con l'emotività richiesta dal racconto agiografico. La nave, con la vela issata dalle corde, galleggia sulle onde marine realizzate da semplici volute a biacca (Fig.43).

Questo tema delle navi sarà ripercorso proprio da Michelino da Besozzo a venti anni di distanza, in Palazzo Borromeo, dove i documenti parlano di una «camera del mare» e gli affreschi malconci degli *Uomini e donne in una nave* e la *Scena di naufragio*, dimostrano come il soggetto sia stato ampiamente elaborato in bottega, dando vita per esempio alla scena animata della tempesta.⁶⁰

Altro caso di copia da modelli trecenteschi è nel foglio F.N 2859r con l'immagine della *Trinità*, (TAV.XXVI) recentemente accostata ad un'opera di oreficeria di produzione francese-lombarda⁶¹ che a nostro avviso trova un riscontro filologico proprio nella tavoletta della *Trinità*, attribuita a Salomone de Grassi⁶² e di collezione privata, con l'immagine statica di Dio Padre che accoglie tra le braccia il legno della croce, sedendo su un allusivo trono graffito nell'oro e dentro una mandorla dove si dispongono a raggiera le figure degli angeli (Fig.44).

⁵⁸ CORDELLIER 1996, p. 178.

⁵⁹ (ms. Landau Finaly, 22, 129v.), MEISS, KIRSCH, 1972.

⁶⁰ BUGANZA 2008, p. 128-135

⁶¹ VENTURELLI 2011, p. 114

⁶² BOLLATI 2003, p. 320.

Il disegno sembra rielaborare quanto è nella tavoletta, rendendo la stessa resa posturale. nel Cristo debolmente abbandonato sulla croce.

Resta così evidente la forza della frontalità ieratica e il gesto di sorreggere la croce, un particolare non trascurabile anche per il significato simbolico e salvifico che l'immagine racchiude; in questo caso sono gli angioletti a serrare l'insieme della composizione rievocando le linee della mandorla.

Indubbiamente il rapporto con l'oreficeria riveste per il *Libretto degli anacoreti* una particolare importanza; questo si nota nel disegno del foglio F.N.2841r con *Dio Padre in maestà*, accostato ad un'opera di oreficeria di fattura lombarda, il medaglione raffigurante la *Trinità*⁶³ (Washington, National Gallery of Art, inv.1942.2.287), che presenta lo stesso motivo circolare della ghirlanda di spine.

Il foglio F.N.2856v presenta uno studio per un motivo decorativo che sembra plasmato per realizzare un modellino d'argento⁶⁴ (Fig.45). Questo grazioso ornamento che assimila le figurine umane alla decorazione si trova per esempio nella lettera iniziale del f.147v dell'Offiziolo (Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 397), con la *Vergine con Elisabetta e San Giovannino*. L'iniziale figurata è una «M» onciale a monocromo rosa, costruita da quattro fanciulle che giocano lanciandosi la palla (Fig.46). Anche nel nostro disegno le fanciulle nascono dalle foglie d'acanto salienti e i puttini sguscianti dagli stessi racemi si arrampicano nella vasca circolare per farsi lavare in un effetto d'insieme davvero originale ed elegante⁶⁵.

Un altro ristretto numero di esemplari del nostro taccuino presenta inoltre alcuni disegni architettonici che sono, anche questi, riferibili a diversi modelli.

Fra tutti per la qualità d'esecuzione emerge uno scorcio urbano, al quale l'artista dedica un intero foglio F.N.2846r. Il disegno manifesta la sapiente composizione degli elementi e l'uso della biacca che va a sottolineare le modanature per il loro inserimento prospettico nello spazio (Fig.47). Colui che diede esempio proprio in Lombardia di questa tipologia di vedute fu Gentile da Fabriano impegnato nella sede della residenza del Broletto a Brescia (1414-1419)⁶⁶, per il novello signore e condottiero Pandolfo

⁶³ Scheda di Venturelli in VENTURELLI 2011, p. 112-114.

⁶⁴ Scheda di Cogliati Arano in *Arte in Lombardia* 1988, p. 93.

⁶⁵ Gli stessi giocosi puttini sono all'interno della lettera iniziale «D», nel f.108v, (ms. Banco Rari 397)

⁶⁶ DE MARCHI 1992, p. 112-137.

Malatesta. Due sono gli scorci di città contenuti all'interno delle lunette disposte sulla sommità della parete della Cappella palatina: in particolare si noti quella, dove le altane si alternano ai tetti e ai comignoli, con un edificio studiato di spigolo come nel nostro disegno (Fig.48).

Nel verso del foglio si trova invece una chiara citazione della fantasia architettonica di Giovannino de' Grassi⁶⁷, nell'immagine della fontana esagonale, dove l'elemento centrale incastonato all'interno della vasca (Fig.49) richiama nel sistema ad incastro, la slanciante guglia disegnata con abilità da Giovannino e Salomone nel frontespizio del *Beroldo* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2262).

Anche la splendida iniziale del f.3r dell'*Offiziolo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 397), rispecchia la porzione inferiore del motivo-tabernacolo, con i leoni reggi-scudo che sono nella parte terminale (Fig.50).

La presenza della fontana nel Libretto è un elemento significativo, in quanto essa ricorre in vari contesti della pittura tardogotica e spesso con un'allusione simbolica, per esempio nei giardini di delizie. Anche i fratelli Limbourg la utilizzarono sia nelle straordinarie miniature delle *Riches Heures* che nelle *Belle Heures* al f.186v, dove troviamo esibita, all'interno dell'episodio di *San Girolamo e il leone*, una fontana esagonale dalla perfetta geometria. Luciano Bellosi nel commentare la miniatura richiama giustamente l'osservazione di Filarete a proposito del dialogo fecondo tra l'oreficeria e l'architettura: «a quella similitudine e forma de'tabernacoli e de' turibuli da dare incenso»⁶⁸. In questo proprio ci pare che il nostro taccuino sia esemplare.

Un altro artista che nel taccuino si adegua invece a modelli architettonici tipicamente lombardi si nota nel foglio F.N.2859v (TAV. XXVI), dove la merlatura dell'edificio e la resa dello spazio sembrano proporre quanto è visibile nell'Annunciazione dell'*Offiziolo Visconti*, (Ms. BR 397), f.104v⁶⁹.

Un altro gruppo omogeneo di disegni è quello che si sviluppa attorno ad un ciclo della Genesi con le storie dei Progenitori, dalla *Creazione di Adamo ed Eva*, alla *Cacciata dal Paradiso Terrestre* (TAV.VI, XVI). A questo nucleo si può accostare anche la *Caduta degli angeli ribelli*, e la sua associazione agli episodi della Creazione

⁶⁷ Sul rapporto tra Giovannino de' Grassi e l'architettura Cfr. ROSSI 2006, p. 45-54.

⁶⁸ BELLOSI 2000, p. 115.

⁶⁹ BOLLATI, p. 279, 281.

rispecchia quanto avviene anche nel modello illustrativo dell'Offiziolo Visconti⁷⁰. L'episodio della *Caduta degli angeli ribelli* è piuttosto raro in ambito figurativo e si ritrova nel campo del minio per esempio nelle *Très Riches Heures* al f. 64v.

Un altro esempio di straordinaria perizia da parte di Giovannino de' Grassi e della sua scuola è l'alfabeto figurato, che rappresenta un'opera di altissima qualità probabilmente riferibile ad un modello boemo, vista la sua fortuna in ambito mitteleuropeo⁷¹. Nell'ambito dei disegni sono note altre prove di alfabeto e particolarmente rilevante, per la qualità dell'esecuzione, è quello a nastro proveniente dalla collezione Vallardi e in custodia al Département des Arts Graphiques del Louvre (Fig.51). Anche nel nostro *Libretto* troviamo una prova di alfabeto nel foglio F.N. 2835r-v (Fig.52). Nel recto abbiamo la sequenza dalle lettere che vanno dalla «a» alla «p» mentre nel verso quelle dalla «q» alla «x».

Qualche analogia nel modo di comporre le lettere dell'alfabeto del *Libretto* la riscontriamo nel gotico minuscolo graffito nell'oro nella tavola del *Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena* (Siena, Pinacoteca Nazionale), (Fig.53). In particolare sul capo dei due santi Giovanni Battista e Antonio Abate, si ritrovano infatti le relative iscrizioni «s. johes» che sta appunto per *Iohannes* e «s. antoniu» che sta appunto per *Antonius*. Mentre in basso si vede la celebre firma d'artista «michelinus fecit».

La forma e la disposizione delle lettere nella tavola merita una particolare attenzione. Michelino infatti utilizza le lettere come se fossero esse stesse un elemento decorativo, questo assecondando l'indole dell'artista-miniatore e l'opportunità che egli attribuisce anche al singolo segno grafico. Sembra infatti che Michelino si sia divertito nel disporre le «s» in maniera simmetrica, proponendo così un'ardita triangolazione acuta che termina nel trono della Vergine e finisce in basso con la sua firma. Le lettere «s» che cadono a metà delle iscrizioni dei nomi sottostanti sono ornate ai lati da due punzonature, mentre la stessa lettera risulta spezzata da un allungamento a ricciolo, come nel caso del *Libretto degli anacoreti* che non a caso mostra due diverse varianti di «s». Infine degni di rilievo per la grande qualità di esecuzione sono i due profili femminili del foglio F.N.2856r, (Fig.54) dove si nota la precisione del segno grafico e la volontà, tramite un lieve tratteggio che sottende la linea di contorno, di dare volumetria

⁷⁰ MANZARI 2003, p. 191.

⁷¹ CADEI 1991, p. 374-381; RECANATI 2003, p. 29-32.

ai ritratti sullo sfondo. Questo è più evidente nel volto di profilo dove i lineamenti, con il naso allungato, gli occhi vispi e il dettaglio dell'acconciatura dei capelli acquerellata in rosso rivelano la bravura dell'artista. Le testine femminili o maschili nell'ottica di ritratti sul tipo anticheggiante, si ritrovano nelle decorazioni marginali dell'*Offiziolo*, si veda quindi in parallelo al nostro, il ritratto femminile di profilo nel f.57v (ms. LF 22), (Fig.55).

Anche l'altro ritratto è indicativo della moda del tempo, in quanto reca sul capo un tipo di acconciatura del tutto simile a quella indossata dalle dame che accompagnano i signori nella caccia della grande miniatura a piena pagina del f.8v delle *Très Riches Heures*. Tra gli altri studi di teste, purtroppo quasi illeggibili, ma che dimostrano come l'artista fosse intento nello studio di vari modelli, merita una menzione il Santo Vescovo che ricorda il Sant'Agostino del Vat.Lat.451 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), miniato da Michelino da Besozzo, e infine l'altro profilo femminile che indossa un cappellone sul tipo delle dame del Maestro dei Giochi Borromeo.

Agli studi di profili femminili in 'costume' del tempo, sarà dato come è noto ampio seguito da Pisanello e dalla sua bottega in prove straordinarie come quella su pergamena (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv.nr.5).

Attraverso la disamina di alcuni fogli del *Libretto* abbiamo potuto fin qui valutare la portata e l'impatto che ebbero i prototipi dell'arte trecentesca sugli artisti della bottega di Michelino da Besozzo.

La dinamica copia-modello si è rivelata un'usanza diffusa specialmente a partire dai due capolavori: il Taccuino di Giovannino de' Grassi e i volumi dell'*Offiziolo* Visconti, in uno scambio generazionale avvenuto tra la bottega di Giovannino e quella di Michelino. Si comprende ora più chiaramente il ruolo giocato dal nostro codicetto nella storia del disegno tardogotico in Lombardia. Il recupero dei modelli della tradizione dell'arte viscontea infatti ha potuto favorire da un lato una nuova elaborazione dei soggetti, diversificandone le strategie d'impiego, e dall'altro ha fatto maturare ancor più quella coscienza del senso naturalistico e dei 'moti dell'animo'. Il punto da cui strategicamente partirà l'opera somma di Pisanello.

1.2 Linea, eleganza e bizzarria: alcuni disegni di *Michelinus papiensis*.

Oltremodo nota alle fonti e alla storiografia artistica è la citazione tratta dal *De Republica* dell'umanista Uberto Decembrio⁷² (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. B. 123 sup., c.97v), dove si parla della precoce qualità di Michelino da Besozzo nell'arte del disegno: «Michaellem papiensem nostri temporis pictorem eximium puerulum novi, quem ad artem illam adeo natura formaverat ut priusquam loqui inciperet aviculas et minutas animalium formas ita subtiliter et proprie designabat, ad illius artis periti artifices mirarentur, qualis nunc magister exceverit opus docet, nullum reor sibi esse consimile»⁷³.

Non si tratta però solo di semplice aneddottica, poichè l'affermazione del letterato che dice – l'artista ancora prima di parlare, aveva acquisito l'arte del disegno – individua un'abilità di plasmare le forme adoperata *subtiliter et proprie*, cioè con esattezza e nel particolare. C'è poi la testimonianza degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, dove in un contratto del 13 luglio del 1404, il maestro Michelino 'commorante Papiæ' è citato come «summus in arte pictoria et designamenti»⁷⁴.

Ancora un'altra testimonianza su Michelino e il disegno risale al secolo XVI con Marcantonio Michel, che affermava di aver visto presso Gabriele Vendramin: «el livretto in quarto de cavreto con li animali coloriti de mano di Michelino milanese»⁷⁵.

A fronte quindi della tradizione storico-letteraria si dovrebbe sostenere l'ipotesi di una produzione decisamente più ampia di quanto oggi si può ascrivere all'opera grafica del maestro. Non possiamo infatti ancora parlare, come nel caso di Pisanello, di un vero e proprio *corpus* di disegni assegnati a Michelino e alla sua bottega, ma esistono una serie di attribuzioni tutte riferite a scuola lombarda del XV secolo, che portano senza dubbio il segno del suo stile dolce ed elegante.

In attesa dunque di studiare, come merita, la figura di Michelino cui andrebbe dedicato un altro organico lavoro di ricerca⁷⁶, analizziamo in questa sede solo quei disegni dove a nostro avviso si può affermare con formula piena: «*Michelinus fecit*»,

⁷² VITI 1987, p. 498-503.

⁷³ DE MARCHI 1992, p. 25.

⁷⁴ *Annali, Appendici*, I, 1877, p. 261.

⁷⁵ FOSSI TODOROW 1970, p. 15.

⁷⁶ L'unico lavoro monografico rimonta infatti allo studio di SELLIN 1968.

alla luce della presenza che crediamo possibile della sua mano in alcuni fogli del *Libretto*.

Nella maggior parte dei casi la critica storico artistica si è espressa in favore della presenza micheliniana nei disegni⁷⁷ con l'unica eccezione di Antonio Cadei che ha ritenuto i fogli, ricchi di echi micheliniani, ma eseguiti da due maestri che ricopiavano vari modelli di affreschi o miniature⁷⁸. Per quanto riguarda la dinamica copia-modello nella storia del disegno in Lombardia abbiamo potuto valutare il ruolo del taccuino romano in particolare in relazione al Taccuino di Bergamo e all'Offiziolo Visconti. Alcuni disegni mostrano però a nostro avviso una particolare resa qualitativa rivelatrice dell'originalità propria di soggetti d'invenzione; per questo i fogli meritano la *bonne chance* di appartenere all'estro e alla fantasia di Michelino pittore e miniatore.

Nel corso di una luminosa carriera che ha come estremi cronologici le documentate attività nel chiostro agostiniano di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia nel 1388⁷⁹ e la presenza in Palazzo Borromeo a Milano nel 1445⁸⁰, Michelino produsse senza dubbio una serie di taccuini di disegni, alcuni funzionali alla realizzazione delle sue opere maggiori, altri come esemplari di presentazione da destinare ai committenti.

Opera capitale che si può datare invece con precisione al 1403 è il frontespizio dell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms.Lat.5888), dove l'artista mostra la sua natura calligrafica e lineare dei contorni e la vicinanza ancora tangibile con lo stile di Giovannino⁸¹ unita all'influenza della miniatura francese⁸² (Fig.56).

Un momento cruciale nella sua carriera fu il passaggio in Veneto intorno agli anni 1410-1418⁸³. Avremo modo di notare quali conseguenze questo arrivo di Michelino produrrà specialmente nel campo della miniatura veronese e in artisti di generazioni

⁷⁷ *Arte Lombarda* 1958, p. 55-56; SCHELLER 1963, p. 155-159; MATALON 1966; Cogliati Arano, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milano 1988, p. 90-93, GRASSI 1993, p. 96; DE FIORE 1984, p. 46-54

⁷⁸ CADEI 1984a, p. 123; CADEI 1984b, p. 33.

⁷⁹ La presenza di Michelino a Pavia è citata da luglio a novembre del 1388, e si fa riferimento alla decorazione del chiostro con le *Storie di Sant'Agostino*, Cfr. MAIOCCHI 1937, p. 11-12.

⁸⁰ Su Palazzo Borromeo, Cfr. BUGANZA 2008.

⁸¹ TOESCA 1905, p. 321-339.

⁸² DERRIEU 1911, p. 1-29.

⁸³ Per l'attività di Michelino in Veneto, ALGERI 1987, p. 17-31.

successive, tuttavia ci preme stabilire che una serie di indizi di natura stilistica ci fanno pensare ad una cronologia dei nostri disegni successiva al periodo veneto di Michelino, e quindi intorno agli anni venti del Quattrocento⁸⁴.

A questo proposito la nostra datazione dei disegni del *Libretto*, pone luce su una fase, quella del secondo e soprattutto terzo decennio del Quattrocento, che per Michelino risulta sostanzialmente priva di opere.

La sua unica tavola firmata, vale a dire lo *Sposalizio mistico di santa Caterina con San Giovanni Battista e sant'Antonio Abate*, (Siena, Pinacoteca comunale) non fornisce con chiarezza dati certi sulla sua cronologia, e oscilla tra gli anni vicini all'Elogio funebre e la fase successiva al soggiorno veneto.

Per comprendere il *ductus* grafico di Michelino va innanzi tutto considerato un primo elemento: la 'solidarietà' che in lui sussiste tra il disegno e la miniatura, partendo dal *Libro d'ore d'Avignone* (Ms.111)⁸⁵. Si tratta di un piccolo libro di preghiere di dimensioni 141 x 102 mm, illustrato probabilmente per l'occasione di un matrimonio, come mostrano i due stemmi accostati nel f.28r. Ad apertura del manoscritto c'è il calendario con immagini di assoluta freschezza che traggono ispirazione dal repertorio dei *Tacuina sanitatis* (Fig.57). L'illustrazione del codice consiste nelle iniziali figurate che segnano gli *incipit*, e in cinque immagini a piena pagina: l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Trinità* e il *Cristo in Maestà*.

Nell'*Annunciazione* del f.20r si nota l'esile figura della Vergine raccolta nella veste (Fig.58). Le forme sono estremenamente lineari, tanto che anche l'aureola sembra prestarsi ad un allungamento insieme alla curva della spalla su cui ricade la capigliatura. Nel foglio F.N. 2856v del *Libretto* si trova lo studio per la figura dell'*Annunciata* con le stesse esili forme e lo stesso movimento del panneggio (Fig.59).

L'*Adorazione dei Magi* nel *Libro d'Avignone*, è inserita all'interno di una tabella sottolineata da una millimetrica bordura di colore verde. L'artista compone l'immagine, con una tecnica finissima, alternando il disegno a *grisaille* e la coloritura ad acquerello, in una soluzione che rende le figure estremamente delicate e leggere. In un clima

⁸⁴ Questa proposta di datazione si sposa peraltro con la presenza degli antoniani di Vienne a Milano e con la diffusione quindi del soggetto della vita di sant'Antonio Abate, Cfr. paragrafi 2.1 e 2.2.

⁸⁵ PACHT 1950, p. 13-47; SCHILLING 1957, p. 65-80; Cogliati Arano in *Arte in Lombardia* 1988, p. 96-99; MANZARI 2003, p. 129-131.

rarefatto si trova la figura della Vergine con il pronunciato ovale e intenta nel sorreggere il Bambino che si volge verso il mago più anziano, chinato nel gesto della *proskinesis* e nel bacio del piedino. La stessa redazione delle scene del manoscritto avignone, sarà riutilizzata nel *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944)⁸⁶, dove però l'artista poté esprimersi nel linguaggio aulico che si confà ad un codice di lusso e con una tavolozza dai colori squillanti e pieni di luce (Fig.60).

Tra i disegni attribuiti alla mano di Michelino da Besozzo, c'è la *Natività* della Pinacoteca Ambrosiana (F 214 inf. n.24), (Fig.61), proveniente dalla collezione di Padre Sebastiano Resta. Il disegno è su pergamena e si presenta con la forma di un ritaglio di forma circolare. La tecnica utilizzata è una conferma del *ductus* micheliniano, cioè il disegno a *grisaille* che anche in questo caso favorisce un effetto di tenue sfumato. Di buon impatto è la visione prospettica della stalla di cui rimane visibile il tetto interno con l'incrocio dell'incannucciato. Alcuni dettagli manifestano la vicinanza tra il disegno e la miniatura del *Libro d'ore d'Avignone* (Fig.62), come nel catino utilizzato per il bagno del Bambino che ha la medesima forma circolare. Si può notare anche la figura di San Giuseppe che ha lo stesso atteggiamento della mano avvicinata alle labbra, quasi in una posa eloquente e meditativa. La sovrapposizione iconografica della *Natività* dell'Ambrosiana e della *Natività* del codice avignone, rende manifesto il fatto che l'artista adoperi i suoi modelli, senza risultare mai ripetitivo.

Veniamo ora a quelli che sono i capolavori del disegno di Michelino ossia i quattro *Apostoli* del Louvre (Département des Arts Graphiques, inv.9833, 9833a, 9833b, 9833c). La figura di San Pietro (Fig. 63), (INV. 9833)⁸⁷ nonostante le piccole dimensioni è monumentale e solenne. Il santo è rappresentato con i propri tradizionali attributi che sono le chiavi ed il libro. Il panneggio è ricco e la sua ampiezza fluente è un vero saggio di bravura anche quando va a coprire con naturalezza, la mano che regge il libro. L'uso dell'acquerello è vibrante e dilata l'arancio servendosi di mezzi toni fino ad arrivare al giallino dove occorre dare intensità al valore chiaroscurale. La gradualità nella stesura del colore si nota anche nell'azzurro della veste che diventa più intenso in

⁸⁶ Abbiamo già citato il codice in merito alla devozione antoniana, su di esso ha scritto bellissime pagine CASTELFRANCHI VEGAS 1975, p. 91-103.

⁸⁷ Sul foglio sono presenti due iscrizioni: sanctus petrus; (a inchiostro marrone) fr. Andee Iacobi (di epoca successiva).

basso dove il panneggio cade morbidamente a terra. Merita una particolare attenzione la resa del volto e dell'incarnato, ottenuta attraverso minuscoli tratteggi, mentre le ciocche dei capelli e la barba sono filettate in grigio e in azzurro. Per rendere la bocca espressiva l'artista utilizza una sottile linea di inchiostro.

Il San Bartolomeo (Fig.64), (INV.9833a) è concepito con una differente postura; la figura è infatti lievemente voltata e in mano reca il coltello, segno del martirio e il libro.

Il disegno in questo caso si presenta in gran parte privo della coloritura del panneggio, ad eccezione del tenue tono lilla che è appena visibile nella veste all'altezza del collo e ai lati del mantello.

San Giacomo (Fig.65), (INV. 9833 B)⁸⁸ si distingue per la limpidezza dei colori dall'azzurro della veste al rosa e verde del mantello. La figura è ben inserita nello spazio e si nota il notevole *hanchement* guidato dal gioco del panneggio. Il capo presenta una capigliatura color rosso realizzata con tratteggi lievissimi che vanno a scurire le ciocche, ad una ad una.

Questo disegno merita una lettura iconografica più approfondita, sostenuta dalla stessa iscrizione di epoca successiva apposta ad inchiostro sul foglio membranaceo: «Jacobus maior de Galicia».

Nell'immagine dell'apostolo Michelino ha voluto sottolineare il riferimento al pellegrinaggio che dalla via Francigena portava a Santiago di Compostela, sede della tomba di Giacomo. Una rotta inesauribile durante il Medioevo e ben conosciuta in Lombardia, terra di passaggio nell'itinerario che conduceva da Milano a Pavia. Un particolare ha indotto infatti ad una mal interpretazione di un attributo strettamente legato all'iconografia iacobita⁸⁹ che in Occidente prende piede proprio con la moda del pellegrinaggio, vale a dire: il cappello. Ad alcuni studiosi il copricapo di pelliccia che si vede dietro la spalla del santo è parso come un'ombra, tanto da indurre ad avvalorare il possibile utilizzo del disegno in funzione di repertorio per la scultura.

Quanto detto viene inoltre inequivocabilmente confermato nell'immagine del *sanctus Jacobus* del f.56v del *Libro d'Ore Bodmer* (Fig.66), dove l'apostolo è ritratto in

⁸⁸ Iscrizioni Sanct iacobus maior (quasi del tutto abrasa). Iscrizione di epoca successiva de Galicia frater.

⁸⁹ FERNÁNDEZ ALONSO 1965, p. 382-388.

atto di percorrere proprio la strada del pellegrino, che è ricolma di sassi e dove l'artista ha l'intuizione di trasformare una pietra in una conchiglia, altro simbolo cardine del pellegrinaggio di Compostela. Questo lascia meditare sul grado di allusività e perspicacia che il maestro Michelino trasmette alle immagini. Il cappello di pelliccia, è visibile in tutta la sua evidenza con il laccio che lo assicura al collo. Anche il testo della preghiera che accompagna l'immagine sottolinea il valore del pellegrinaggio, da imitare per raggiungere la via della salvezza.

Con questa precisazione circa l'iconografia del santo non si vuole sminuire il rapporto in età tardogotica tra il disegno e la scultura, che invece risulta quanto mai pertinente circa la funzione dei panneggi, la soluzione delle posture e spingendosi con maggiore intensità anche al valore estetico della policromia stesa ad acquerello che potrebbe riflettere perfino l'uso stesso del colore nella statuaria medievale.

Infine abbiamo San Tommaso⁹⁰(Fig. 67), (INV. 9833 C) con la postura che richiama quella di San Bartolomeo. In questo caso risulta evidente l'effetto della monocromia della pergamena sfruttata per rendere gli elementi rocciosi in basso.

Una replica di bottega dei disegni micheliniani degli apostoli è nota nella serie cartacea di Düsseldorf (Staatliche Kunstakademie, F.P. 3527-3528)⁹¹, con i due esemplari di dimensioni 130 x 130 mm., dove lo stesso san Giacomo compare di fianco a sant'Andrea e con il cappello questa volta, ben visibile sulla spalla.

Alla mano di Michelino si può attribuire il disegno della *Dama con il falcone e il cane* (Fig.68), (Parigi, Département des Arts Graphiques, inv. 20692)⁹². Il foglio singolo in pergamena di dimensioni 175 x 133 mm, rientra nella categoria di temi cortesi che abbiamo ampiamente affrontato. Ciò che invece è opportuno sottolineare è la qualità stilistica dell'immagine. La fanciulla indossa infatti un abito ampio con le maniche aperte e frappate, il copricapo è piumato e corrispondente alla moda del tempo; la figura emerge dallo sfondo scuro attraverso l'effetto sfumato che si nota in particolar modo nelle pieghe del pannello. I risvolti delle frange della veste, come una corolla foglie legate le une alle altre creano per contrasto sul colore neutro un effetto decorativo

⁹⁰ Iscrizione: Sanct. Thomas.

⁹¹ Bandera in *Arte in Lombardia*, 1988, p. 120.

⁹² CORDELLIER 1996, Bollati in LAUREATI MOCHI ONORI 2006, p. 83, scheda di Venturelli in VENTURELLI 2011, p. 124.

di grande interesse. Una mano della fanciulla ricade mollemente verso l'*epagnoul*, il cagnolino da caccia, mentre l'altra guantata mantiene un falco.

Le mani così fini sono un inequivocabile indizio dell'autografia micheliniana, se si pensa in particolare all'atteggiamento che hanno le mani dei santi nella tavola senese.

Un altro importante foglio su carta preparata, lavorato a punta d'argento di dimensioni 273 x 204 mm, (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 4855)⁹³, è stato attribuito alla mano di Michelino. Esso presenta alcuni studi per una *Adorazione dei magi con un committente*, una *Madonna dell'umiltà*, *Dio Padre*, un *san Girolamo in cattedra* e altri saggi di figure e animali nel recto, mentre nel verso si trova uno studio per una *testa di daino* visto di profilo e da dietro (Fig.69). Nel recto del foglio il segno grafico si presenta particolarmente sciolto e affilato nei tratti che delineano le forme e talvolta indugiano in un non-finito come nell'*Adorazione dei magi*. Tale osservazione è piuttosto evidente se con essa per esempio si confrontano le due figure di magi recanti in mano ampolle-reliquario, rappresentati nel foglio F.N. 2860v del nostro *Libretto* (Fig.70). Una speciale raffinatezza fino alla resa del dettaglio distingue i Re del taccuino e nonostante la grossolana ripassatura a penna, visibile nel contorno della prima figura è possibile constatare l'ampiezza della veste decorata dalla frangia e cadente in uno strascico in terra, la manica dell'abito convergente a punta e la torsione delle esilissime mani. Nella figura protesa verso un'ipotetica Adorazione, esemplare appare l'*hanchement* concepito alla maniera gotica, con la gamba vista frontalmente e con l'evidente scarpa appuntita che fa da contrappunto alla spada.

Tra i disegni meritano una particolare attenzione i fogli F.N. 2851 e F.N. 2861, questo alla luce di un confronto possibile con un altro foglio dello splendido codice di New York, con l'immagine di *San Martino che dona il mantello al povero* (Figg.71-72).

Nella valutazione dei disegni che si possono con buona ragione ricondurre all'autografia del maestro, abbiamo usato esclusivamente un parametro comparativo, teso a far emergere la qualità del segno grafico. Si tratta in particolare dei soggetti che abbiamo classificato come di natura cortese, solo alcuni dei disegni animalistici, e la splendida *Madonna con il Bambino tra i profeti*.

⁹³ DACHS 1991, p. 1-20; BIRKE-KERTÉSZ 1995, p. 1672-1673; CORDELLIER 1996, p. 92-93.

Sono stati i re Magi con il loro incedere elegante, a regalarci il sogno di un corteo immaginario, che solo la linea, l'eleganza e la bizzarria di Michelino potevano concepire nei pochi centimetri di un fragile foglio.

1.3 Pratiche del disegno nella bottega tardogotica e un'escursione tra le tecniche.

Prima di analizzare quali siano le tecniche di esecuzione del *Libretto degli anacoreti* è opportuno sottolineare che sono pochi i taccuini di disegni del Quattrocento giunti sino a noi in maniera così omogenea, vale a dire attribuibili ad uno stesso *atelier* di artisti e in un numero così consistente di pagine. Nella maggior parte dei casi infatti ai fogli di taccuino è toccata la sorte di essere smembrati nelle varie collezioni private, per finire poi nei dipartimenti dedicati alla grafica dei vari musei e istituti di conservazione.

Circa quindi il *Libretto* va messo senz'altro in rilievo, la potenzialità di rendere visibile attraverso lo studio dei vari interventi grafici, il lavoro di una bottega d'artista del gotico fiorito lombardo con l'opportunità di rilevarne le dinamiche interne attraverso una considerevole quantità di prove. L'esame di un'opera grafica deve necessariamente partire dallo studio dei materiali facendo emergere la qualità dei supporti e quali siano gli strumenti utilizzati⁹⁴. Le scelte dell'artista, in questo, determinano, in maniera decisiva, il risultato finale ed estetico dell'opera.

Il materiale che caratterizza il *Libretto degli anacoreti* è la carta. Gli artisti tuttavia non adoperarono il semplice foglio così come si presentava dopo la sua fabbricazione, che pur richiedeva una particolare cura, ma scelsero un supporto di carte 'preparate' cioè ad uopo 'tinteggiate' in prevalenza con una colorazione avana/beige, e con una piccola porzione di carte tinte colore rosa.

Una prima scelta dunque di tipo estetico che distingue il taccuino lombardo degli anacoreti da quello di Giovannino de' Grassi e della sua scuola⁹⁵ realizzato integralmente in pregiati fogli di pergamena.

La carta tinta offriva per via delle sue caratteristiche e per le varietà cromatiche disponibili, la possibilità di esercitare il mezzo grafico e di sperimentare su sfondi diversi l'arte della lumeggiatura.

⁹⁴ Una visione generale sullo studio dei materiali e delle tecniche del disegno del Quattrocento cfr. PETRIOLI TOFANI 1991, pp. 187-251; CHAPMAN 2011, pp. 15-75. Sulla storia delle tecniche i materiali e gli stili in ultimo l'agile strumento di BUSSAGLI 2011.

⁹⁵ Sulle tecniche di esecuzione del Taccuino di Giovannino de' Grassi Cfr. ALDOVRANDI, BACCI, BUSSOTTI, ...2006 cit.

Analoga scelta sulla carta preparata in una tinta leggermente più giallina, fu quella della bottega del *Maestro delle Vitae imperatorum* nei citati fogli animalistici delle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁹⁶.

Sono vari comunque i fogli sciolti che replicarono ancora su pergamena il repertorio iconografico del Taccuino di Bergamo e dimostrano che in Lombardia, alla fine del Trecento, in alcuni casi è usato il prezioso supporto membranaceo, si guardino per la qualità di esecuzione gli esemplari con i ghepardi del British Museum⁹⁷.

Sulla scelta invece della carta tinta avana e rosa gli artisti del *Libretto* sembrano adeguarsi a quanto nel suo trattato Cennino Cennini rielaborava, guardando alla logica dei più antichi ricettari medievali e offrendo agli artisti un metodo di lavoro univoco. Leggendo infatti il *Libro dell'arte*⁹⁸ attraverso il capitolo: «Come dei pervenire al disegno in carta tinta» sembra proprio di osservare la qualità del supporto di carta del nostro taccuino nella fase della sua lavorazione.

Cennino dedica poi una serie di paragrafi alle varie colorazioni⁹⁹, testi nei quali spiega in maniera dettagliata l'uso di pigmenti e la tecnica per ottenere la migliore qualità estetica. Le tinte che sono descritte variano in diverse gradazioni cromatiche: verde, violaceo, azzurro, rosso, grigio e il cosiddetto color d'incarnazione che sta ad indicare la particolare resa dei carnati.

Il riferimento a Cennino Cennini (1360 circa- ante 1427) e al suo Trattato¹⁰⁰ in merito al *Libretto* è a nostro avviso puntuale in considerazione di alcuni elementi: è vero infatti che il testo e la sua fortuna fotografano una precisa area geografica e regionale che è quella della Toscana della fine del Trecento e dell'inizio del Quattrocento, con Cennino pittore e allievo di Agnolo Gaddi¹⁰¹, ma nel dare credito alla documentata presenza di Cennino a Padova nel 1398-1401 presso la corte di Francesco

⁹⁶ RITZ GUILBERT 2010, p. 255-268.

⁹⁷ Si guardi a proposito il paragrafo 1.1.

⁹⁸ Per Cennino Cennini facciamo riferimento all'edizione a cura di Fabio Frezzato (2003) pur ricordando la pregevole edizione a cura di Franco Brunello (1971).

⁹⁹ Su Cennino e i colori Cfr. BARONI 1996, p. 117-144; BARONI 1998, p. 53-63

¹⁰⁰ TOSATTI 2007, p. 113-127.

¹⁰¹ BOSKOVITS 1973, p. 201-222.

Novello da Carrara¹⁰², si deve pensare che nelle botteghe già vi fosse un sistema di condivisione delle tecniche.

A poco tempo di distanza nel 1410 si registra la presenza in Veneto di un altro personaggio, che con spirito enciclopedico si adoperò nel raccogliere tutti i segreti degli artisti presenti in Italia. Si tratta del milanese Giovanni Alcherio, agente del duca di Berry il quale, nella sua opera, dedicò all'uso del disegno su carta tinta e in particolare alla qualità delle punte metalliche, un capitolo della sua opera. Alcherio proprio a Venezia entrò in contatto con lo stesso Michelino da Besozzo, dal quale ottenne la preziosissima ricetta dell'azzurro oltremarino¹⁰³.

Nonostante il particolare e dialogo fecondo che instaura tra la Lombardia e il Veneto, proprio attraverso la collaborazione tra Michelino da Besozzo e Stefano da Verona, nella *Madonna del Roseto* del Museo di Castelveccchio, per quanto riguarda le tecniche esecutive nel disegno va registrata una sostanziale differenza.

Il modo di disegnare di Stefano¹⁰⁴ a penna e inchiostro direttamente sul foglio di carta, è un chiaro 'marchio di fabbrica' per esempio in opere come l'*Allegoria delle Arti Liberali* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F.214 inf. n.20), dove utilizza un supporto di grandi dimensioni. L'artista usa l'espedito grafico privo di lumeggiature e con un tratto agilissimo e direi quasi nervoso, egli manifesta la notevole intensità espressiva e soprattutto l'originalità dell'invenzione dei soggetti, con le figure voltate di tre quarti. Altrettanto diverso dal nostro è il modo in cui l'artista realizza i panneggi, come nell'immagine della *Carità* (Firenze, Gabinetto dei disegni, inv.1101 E)¹⁰⁵, dove nella parte bassa le linee si incrociano e si fanno via via più dense là dove occorre creare un effetto d'ombra e dar rilievo incidendo sulle falcature (Fig.73).

A plasmare i corpi dei due bambini non è la linea di contorno ma ancora un tratteggio breve e fitto. Il viso della donna-allegoria è moderno e dolcissimo e i suoi riccioli, come increspate onde marine, discendono lungo le spalle.

Chi utilizza invece la carta tinta secondo i dettami di Cennino Cennini è Lorenzo Monaco, maestro del tardogotico in Toscana.¹⁰⁶ Per lui la monocromia¹⁰⁷ resa dalle

¹⁰² FREZZATO 2003, p. 18.

¹⁰³ TOSATTI 2007, p. 141-142.

¹⁰⁴ KARET 2003.

¹⁰⁵ Scheda di Chapman in CHAPMAN-FAIETTI 2011, p. 104-105.

¹⁰⁶ DIETRICH LÖHR 2008, p. 163-190.

varie colorazioni della carta è un motivo estetico sul quale lavorare di bistro e di biacca, con il risultato di veri capolavori.

Guardiamo per esempio lo studio delle *Virtù* e di tre figure di profeti custodito a New York, (Metropolitan Museum of Art, da Robert Lehman Collection, 1975.I.335)¹⁰⁸. In particolare nella *Fortezza*, dove l'artista sembra dividere la figura a metà per sperimentare da un lato solo la punta metallica, si vedono nell'armatura e in una parte del pannello i morbidi passaggi di piano con le indicazioni delle ombre, mentre l'altra parte mostra con chiarezza le potenzialità luministiche della biacca riflesse sul volto e sull'elmo (Fig.74). A Lorenzo, ricordiamo si deve lo straordinario esemplare del *Viaggio dei Magi* di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. N. KdZ 609)¹⁰⁹, realizzato a tempera e inchiostro su pergamena preparata marrone, verde e blu di dimensioni 258 x 182 mm. Pur riconoscendo le dovute divergenze è lecito fare un confronto con il disegno del F.N.2861r del *Libretto*, dove il personaggio lanciato al galoppo (Fig.75), con lo sguardo e la mano che scruta il cielo ricorda la folle corsa dei magi di Lorenzo Monaco, anch'essi abbigliati all'orientale (Fig.76). Nel disegno, in questo studio di ricerca e di movimento Michelino, avvia la stagione dei primi due decenni del Quattrocento, quando allo sguardo malinconico del gotico estremo subentra la ricerca di un nuovo linguaggio figurativo.

Un altro elemento da tenere in considerazione sui fogli del *Libretto* è il formato, che si attesta sulle piccole dimensioni, anche se in origine non dovevano essere così ridotte.

Si guardi il foglio F.N. 2858r, con la rappresentazione dei tre ghepardi ed un leopardo dove le code degli animali sono state nettamente rifilate nella parte del margine destro del foglio (Fig.9). Questa erosione dei margini è stata evidenziata anche dal recente intervento conservativo¹¹⁰.

¹⁰⁷ Lorenzo Monaco sperimenta il valore della monocromia anche su tavola, si pensi infatti alla predella della Pala di Santa Trinita con l'*Incontro di Pafnuzio con sant'Onofrio*, Cfr. scheda di Delle Foglie in NATALI-NERI LUSANNA-TARTUFERI 2012, p. 180-181.

¹⁰⁸ Scheda di Kanter in KANTER-DRAKE BOEHM-STREHLKE... 1994, p. 299-301.

¹⁰⁹ Scheda di Pasut, in TARTUFERI-PARENTI 2006, p. 230-231 (con bibliografia precedente).

¹¹⁰ Si veda a tale proposito il capitolo relativo al Laboratorio di Restauro dell'Istituto Nazionale per la Grafica.

Nel *Libretto degli anacoreti* operarono vari maestri e alla diversità di mani consegue un uso differente delle tecniche di esecuzione. C'è chi sperimenta un disegno più sottile e delicato e chi abbozza appena la sagoma delle figure.

I disegni di Michelino presenti nel *Libretto*¹¹¹, anche dal punto di vista tecnico, si distinguono per un netto scarto di qualità nell'uso della punta d'argento morbida e naturale nei passaggi chiaro-scurali. Ricordiamo che Michelino da abilissimo miniatore, quale fu, era padrone anche della tecnica a *grisaille* che consentiva di polverizzare le nette divisioni della linea di contorno, valorizzando la scala cromatica dei grigi. Questo si vede nel già citato disegno della *Natività* della Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. N.F.214 inf.).

Per determinare la consistenza del segno grafico in tutti gli altri fogli del nostro *Musterbuch* si possono notare differenze sostanziali nella tecnica tra il cosiddetto *Maestro degli anacoreti*, che è l'illustratore della *Vita Antonii*, che abbonda con l'uso della biacca (Fig.77), un altro artista che possiede una maggiore consapevolezza del mezzo grafico ed è capace di sfruttare la punta d'argento con agile linearismo al fine di rendere più consistenti le forme con ombreggiature e infine un maestro che nel segno dimostra un insistito manierismo, per esempio nella formazione dei panneggi (Fig.77).

Nella dinamica della bottega tardogotica micheliniana del *Libretto* accade quindi lo stesso fenomeno riscontrabile nel taccuino di Giovannino de' Grassi, che 'firma' solo i fogli del primo fascicolo, lasciando agli allievi il compito di declinare ripetutamente il suo repertorio e di aggiungervi materiali e tecniche diverse.

L'effetto che ne deriva nel segno grafico riflette quello stesso rapporto che sta tra Pisanello e il suo *atelier* cui si deve l'esecuzione di molti disegni custoditi nella collezione Vallardi oggi al Louvre. Dall'abilità del maestro si giunge sempre ad una sorta di stilizzazione del segno¹¹².

In particolare nel nostro *Libretto* sono proprio i fogli in carta tinta rosa che traducono in in 'maniera' il segno grafico di Giovannino e Michelino. L'artista che decise infatti di sperimentare la tinteggiatura solo nel verso di alcuni fogli del *Libretto* si allinea alle nuove tendenze dell'arte lombarda, come mostra il foglio con *l'Allegoria della Caccia e la Giustizia*, in carta tinta rosa, delle Civiche Raccolte del Castello

¹¹¹ Si guardi per questo il paragrafo 1.2.

¹¹² GRISERI 1980, p. 211.

Sforzesco di Milano (inv. B 2666) (Fig.78) attribuito ad un anonimo maestro lombardo del secolo XV.

Il disegno è stato studiato in maniera approfondita nelle sue caratteristiche tecniche¹¹³ che hanno rivelato l'uso di una punta composta da argento, mercurio e rame su una preparazione a base di cinabro, bianco d'osso e bianco di piombo. Il cinabro, solfuro di mercurio naturale o artificiale identifica il pigmento rosso usato in pittura fin dall'antichità. A tale proposito dovranno le indagini diagnostiche esaminare il tipo di preparazione utilizzata nei fogli in carta tinta rosa del Libretto, anche alla luce di una involontaria macchia di colorazione rossa nel foglio F.N.2858v.

La necessità di sperimentare la varietà delle carte tinte, a nostro avviso, si accompagna quindi anche ad un mutamento stilistico che avviene nell'arte del Quattrocento in Lombardia tra i Bembo e gli Zavattari.

Non è infatti solo un caso, crediamo, che proprio al maestro dei fogli rosa del Libretto, colui che si può definire più vicino alle nuove istanze della pittura quattrocentesca, si debbano sia alcune copie da Giovannino sia alcuni disegni che si discostano dalla tipica tradizione lombarda come la copia dall'antico con il *leone che azzanna il cavaliere* nel foglio F.N. 2854v (Fig.79)¹¹⁴ e l'*Incoronazione della Vergine*, che ha tutta l'aria di 'frequentazioni' mitteleuropee (TAV. XXII).

L'evoluzione del disegno in Lombardia negli anni quaranta del Quattrocento è ben rappresentata dal disegno del British Museum (1895,0915.467), con la *Pentecoste*¹¹⁵ (258 x 192 mm), datato agli anni 1440-1460 (Fig.80). Nell'opera realizzata a penna e inchiostro con rialzi a biacca, è possibile notare la costruzione prospettica dell'architettura a baldacchino di forma esagonale, sorretta dalle esilissime colonnine tortili. Attorno alla figura centrale della Vergine si dispongono i dodici apostoli, tutti recanti sul capo la fiammella accesa, resa da leggeri tocchi di tempera rossa.

Il disegno presenta sia per le dimensioni del supporto, sia per le sue caratteristiche compositive, un'opera che possiamo immaginare fosse predisposta come un disegno di presentazione per la committenza. Il gruppo circolare degli apostoli è attentamente

¹¹³ MONTALBANO 2010, p. 221.

¹¹⁴ L'immagine sovrasta lo studio dei cervi copiato dal Taccuino di Bergamo Cfr. paragrafo 1.1

¹¹⁵ FOSSI TODOROW 1970, p. 15.

studiato, con i due più vicini alla Vergine, quelli a loro simmetrici, i quattro per ogni lato. Il senso pittorico è ormai avanzante e nei panneggi cadenti sulle ginocchia la biacca vivacizza i movimenti ondulati. Giustamente il disegno è stato accostato a quel tipo di cultura post-micheliniana che subentrerà con personaggi come Jacopino Cietario. Il risultato della monocromia della carta tinta sarà tradotto nelle pitture in terretta monocroma, di cui conosciamo vari esempi in Lombardia a partire dai bembeschi affreschi di Monticelli d'Ongina ascrivibili agli stessi anni Quaranta del Quattrocento.

2 Immagini per una vita antoniana

2.1 Il ducato Visconti e Sant'Antonio Abate: «specialissimum Protectorem et deffensorem nostruum».

Per comprendere la scelta di un tema agiografico, come quello della Vita di sant'Antonio Abate illustrata in tutte le sue minuziose 'scenette' in gran parte dei fogli del *Libretto degli anacoreti* è necessario contestualizzare storicamente l'opera, facendo riferimento alla devozione¹¹⁶ che Gian Galeazzo Visconti nutrì nei confronti del santo eremita¹¹⁷. Si trattò di un vero e proprio culto, non limitato alla semplice affermazione e ostentazione della religiosità dell'uomo politico. Il duca strinse importanti legami diplomatici proprio con la casa madre dell'ordine antoniano, vale a dire l'abbazia di Saint'Antoine a Vienne nel Delfinato. Era questa meta di pellegrinaggi e da essa dipendeva tutto il sistema satellitare delle precettorie, compresa quella di Ranverso in Piemonte, luogo di passaggio per il valico alpino.¹¹⁸

Sono in particolare le fonti legate alla storia dell'Abbazia di Vienne, antico complesso situato nel dipartimento francese dell'Isère, con annessa la struttura ospedaliera, a rendere testimonianza del ruolo di Gian Galeazzo, a partire dal testo che ne ricostruisce, con carattere apologetico, tutte le vicende storiche: l'*Antoniana historiae Compendium* di Aymar Falco, pubblicato a Lione nel 1534.

Di qui si traggono varie testimonianze sul duca Visconti, benefattore della casa madre attraverso numerosi donativi. Risulta quindi particolarmente significativo il privilegio ottenuto dall'Ordine ospedaliero di portare ogni anno in processione, durante la festività dell'Ascensione di Maria, il corpo del santo; in quanto si trattava di un prerogativa riservata ai regnanti francesi, e per questo la pratica rivestiva anche un preciso valore simbolico.

Degne di nota sono anche le notizie sul dono di Gian Galeazzo di un prezioso reliquiario del braccio di Sant'Antonio, insieme alla citazione della commissione ducale

¹¹⁶ In generale per la storia della devozione a Sant'Antonio Abate Cfr. FENELLI 2011.

¹¹⁷ Sul rapporto tra i Visconti e la chiesa abbaziale di Sant'Antonio a Vienne Cfr. GIORDANO 1999, p. 5-24.

¹¹⁸ Su Ranverso Cfr. GRITELLA 2001.

di una cappella ornata di affreschi: «Et post paucos subinde dies destinatis ad abbatem conventumque dicti monasterij literis, sue mentis esse declaravit, ut ex dicta auri quantitate figura atque similitudo brachij divi Antonij fabricaretur: ad quod postmodum ipse gemmas sumptusque suppedavit. Quoquidem insigni opere fabricato, reposite fuerunt in eodem reliqui brachij dicti gloriosi sancti. Cernitur autem ad hanc usque diem hoc ipsum opus ex auro purissimo mira arte fabricatum, comitisque Virtutum insigni bus adornatum. Suis preterea sumptibus princeps ipse devotissimus egregia pictura exornari mandavit sacellum, in quo dictum sanctum brachius asservatur».¹¹⁹

L'intimo legame tra Gian Galeazzo Visconti e sant'Antonio risulta poi evidente quando nelle volontà testamentarie dettate nel 1397, secondo un costume tipico del mondo monarchico d'oltralpe, egli chiese di destinare le sue interiora alla chiesa di Vienne, affinché venissero seppellite a fianco dell'arca eretta in onore del santo patrono: «Interiora autem sui voluit et mandavit deferri debere ad ecclesiam sancti Antonii Viennensis et intra corpus dicte ecclesie sepeliri juxta arcam beatissimi Antioii patroni sui»¹²⁰. Al testamento seguì il testo dell'Orazione funebre scritta dal frate eremitano Pietro da Castelletto¹²¹ e nota nell'esemplare splendidamente miniato da Michelino da Besozzo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat.5888), dove si fa menzione del reliquario e della *pietas* del duca che: «Fecit etiam jocale pulcherrimum brachii S. Antonii de Vienna, ornatum lapidibus pretiosis, inter quos robinum posuit multis millibus aureis aestimatum».

La devozione verso sant'Antonio da parte della dinastia ducale non si interruppe con la morte di Gian Galeazzo, ma continuò anche con Filippo Maria Visconti¹²² che inviò ogni anno i propri rappresentanti a Vienne per la solenne processione del 'corpo' del santo.

¹¹⁹ Il brano è tratto da A. Falco, *Antoniana historiae compendium ex varijs ijsdemque gravissimis ecclesiasticis scriptoribus, nec non rerum gestarum monumentis collectum, una cum externis rebus quamplurimis scitu memoratuque dignissimis*, Lugduni 1534. GIORDANO 1999, p. 23

¹²⁰ TASSO 2002, p. 129-154

¹²¹ Per comprendere la religiosità del duca va a questo proposito sottolineato anche il ruolo degli agostiniani di Pavia nella chiesa di san Pietro in Ciel d'oro.

¹²² GIORDANO 1999, p. 15

A Milano la chiesa degli antoniani, con annessa struttura ospedaliera, nel rispetto del carisma del santo fondatore noto per la protezione dal cosiddetto fuoco di Sant'Antonio, accoglieva gli ammalati e i pellegrini, ed era già attiva con Bernabò Visconti. Gian Galeazzo favorì la chiesa milanese e, se come è noto, fu possibile nel 1420 celebrarvi il capitolo generale alla presenza dello stesso nuovo abate di Vienne, Artaud de Grandval, si deve pensare che la chiesa e l'annesso monastero potessero degnamente accogliere i più importanti rappresentanti dell'Ordine.

Il de Grandval fu protagonista della stipula come legato di Papa Martino V per la cessione di Parma e di Reggio al ducato milanese e nel documento che riferisce tale atto si parla della chiesa di Sant'Antonio Abate sita in Porta Romana¹²³.

Dopo la celebrazione del capitolo vissuto in clima d' 'Osservanza', e in occasione del compimento da parte di Artaud de Grandval dell'importante atto diplomatico, fu eretta una colonna votiva proprio forse per volontà di Filippo Maria Visconti.

Il monumento in origine era dinanzi alla chiesa antoniana e quando nel secolo XVI l'edificio religioso fu destinato a sede dell'Ordine dei teatini, fu privato della parte inferiore e oggi si trova nelle collezioni del Museo d'Arte Antica del castello Sforzesco.¹²⁴

Il tabernacolo consiste alla base in una mensola fogliata e decorata dagli scudi che riportano alcuni emblemi. Uno reca al centro un animale rampante, a sinistra il pastorale e a destra il cappello vescovile e si tratta, a nostro avviso, dello stemma dell'arcivescovo Bartolomeo della Capra, che in quegli anni reggeva la chiesa milanese (1414-1433). Il vescovo, cremonese di nascita, era stato già consigliere strettissimo di Filippo Maria Visconti e personaggio dalle molteplici attività diplomatiche, tanto da lasciare la curia per lungo tempo, come se fosse una 'sede vacante'. Era stato inoltre un appassionato bibliofilo sempre alla ricerca di antichi e rari manoscritti.

In un altro scudo si nota la presenza dello stemma del Pontefice Martino V, in un'allusione probabilmente al citato rapporto con l'abate antoniano Artaud de Grandval.

¹²³ PASQUALI 1930, p. 341-355. La chiesa passò nel XVI secolo all'Ordine dei Teatini; MISCHLEWSKI 1995, p. 77-84.

¹²⁴ FIORIO-VERGANI 2010, p. 69. L'immagine originaria della colonna – tabernacolo si trova in una stampa illustrativa nelle *Memorie spettanti alla storia al governo ed alla descrizione della città...*Cfr. GIULINI 1854. La lapide che accompagnava l'opera quando fu trasferita nelle collezioni del Castello Sforzesco riferiva la commissione a Filippo Maria Visconti.

Ricordiamo a tale proposito che proprio nel 1418 Filippo Maria Visconti aveva accolto il Pontefice a Milano, e in ricordo della consacrazione dell'altare maggiore dell'erigenda Fabbrica del Duomo, era stato plasmato il ritratto del Papa da Jacopino da Tradate, nel monumento Colonna probabilmente già iniziato a partire dal 1419 e compiuto nel 1424¹²⁵. Un altro scudo nella parte inferiore del nostro tabernacolo antoniano contiene lo stemma dell'Abbazia di Vienne.

Il corpo centrale della colonna votiva è composto da quattro edicole separate da piccole lesene e sormontate da altri stemmi, due si riferiscono a Milano e a Pavia e gli altri a Filippo Maria Visconti e Maria di Savoia.

La presenza di questi stemmi costituisce un ulteriore elemento di datazione anche se sposta il *terminus post quem* al 1428, anno del matrimonio del duca e della duchessa.

La parte terminale della colonna che ha la forma tardo-goticheggiante di una svettante guglia gattonata, è realizzata sui modelli del portale della sagrestia meridionale del Duomo, eseguito da Hans von Fernach e Giacomo da Campione. Le quattro statue collocate all'interno delle edicole sono vicine al lessico scultoreo del *magister* Jacopino.

Si tratta di quattro immagini di frati antoniani che sono riconoscibili dal Tau inscritto sull'abito e da altri attributi tipici della figura di sant'Antonio Abate, come la campanella e il bastone contorto (Figg.81,82,83).

Della devozione antoniana abbiamo echi evidenti anche nelle opere d'arte lombarda di diretta committenza viscontea, negli anni che vanno dall'ultimo decennio del Trecento al primo ventennio del Quattrocento.

Per esempio nel calice di Gian Galeazzo Visconti custodito nel museo del Duomo di Monza¹²⁶, dove la figura di Sant'Antonio Abate a tutto tondo, di grande qualità, è accolta all'interno di una nicchia smaltata e reca come attribuiti il bastone contorto e il libro (Fig.84).

Un caso emblematico è invece rappresentato dal Libro di preghiere (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944), con le miniature di Michelino da Besozzo incorniciate dalle bordure floreali, superba invenzione estetica dell'artista ¹²⁷.

¹²⁵ CAVAZZINI 2004, p. 68-72; DI CALISTO 2009, p. 111.

¹²⁶ VENTURELLI 2005, p. 247.

¹²⁷ MANZARI 2003, p. 131-134

Il foglio 8v c'è l'immagine di Sant'Antonio Abate con la campana e un sottilissimo bastone che sembra fingere un pastorale (Fig.85).

Le immagini dei santi inseriti nel codice sono tutte accompagnate da una parte testuale che contiene le relative preghiere, in una forma 'personale' che le distingue dai canonici suffragi dei santi¹²⁸. Alla luce delle nostre considerazioni la presenza della preghiera antoniana insieme alle altre è indice di una devozione ormai ben radicata nel contesto milanese di quegli anni; ne riportiamo il testo: «Ora pro nobis beate antonij. Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Oremus. Deus qui superbis resistis humilibus autem das gratiam tuam et quique beati Antonii abbatis et confessoris tui terrorem peccantibus et deum diligentibus reverentiam contulisti. eius precibus et meritis me fac pro amore tuo peccata tinere et diem extreme ire sine timore transire. sed et tua precepta» (f. 9r).

Un altro evidente e chiaro segno della presenza antoniana si trova nella celebre tavola di Michelino da Besozzo il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* della Pinacoteca di Siena (Fig.53).

La centralità della scena è dedicata alla Vergine seduta su un trono goticeggiante e graffito su fondo oro. Santa Caterina d'Alessandria raccolta nella sua veste porge la mano dalle esili dita al Bambino che le offre l'anello sponsale.

Ai lati ci sono la figura di sant'Antonio recante il bastone accompagnato da un minuscolo maialino al seguito, e san Giovanni Battista con in mano un cartiglio arrotolato.

Sant'Antonio Abate sembra emergere dalla sovrapposizione dell'elegantissimo trono in pastiglia dorata, i cui riccioli nella parte terminale contrastano con la veste nera del santo, qui ingentilita da una bordura che si riduce ad un filo d'oro di calligrafico linearismo.

Il contesto devozionale fin qui delineato, è lo specchio di una religiosità taumaturgica e potente, sostenuta dagli *exempla* figurativi che invocano il ruolo del santo eremita nemico del male: si comprende dunque il motivo per cui fu innalzato dalla dinastia Visconti a «specialissimum Protectorem et deffensorem nostruum»¹²⁹.

¹²⁸ MCDONALD 1991, p. 201-210.

¹²⁹ PASQUALI 1930, p. ??

In questo clima e con la presenza dei frati di Vienne a Milano, sarà ora più leggibile il dettagliato racconto antoniano che si dispiega nei fogli del *Libretto degli anacoreti*.

2.2 *Exempla* di narrazione agiografica: il rapporto tra testo e immagine dalle raccolte di leggende antoniane alle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca.

La composizione agiografica del *Libretto degli anacoreti* occupa un gruppo omogeneo di sedici fogli; se si considera che l'intero taccuino è composto da trenta fogli, si comprende la centralità attribuita al tema, che si può valutare solo all'interno di quel contesto di devozione antoniana, che come abbiamo visto si diffuse in Lombardia con Gian Galeazzo Visconti e portò alla celebrazione del Capitolo generale dell'Ordine a Milano nel 1420, alla presenza dell'abate di Saint'Antoine di Vienne, Artoud de Grandval. Non deve quindi stupire che la redazione artistica di un compendio figurativo della *Vita Antonii*, quale è appunto il nostro taccuino, possa essere avvenuta proprio in quello scorcio di anni. A questo impulso del culto antoniano va unita anche la diffusione testuale delle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca¹³⁰, tra gli umanisti della corte viscontea che come è noto frequentavano il castello di Pavia, sede della preziosa biblioteca¹³¹.

La ricchezza e la minuziosa narrazione dei singoli episodi che riguardano la vita dell'abate - eremita del deserto, in un rapporto strettissimo tra testo e immagini, è paragonabile ad una ben circoscritta tipologia di codici miniati, come quelli realizzati proprio nell'Abbazia di Vienne con le illustrazioni di Robin Favier, miniatore avignonese attivo nei primi decenni del XV secolo¹³².

Si tratta del Ms.1 (Malta, Public Library La Valletta)¹³³ (Fig.86) e del Med.Pal.143 (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale), (Fig.87).

I due manoscritti sostanzialmente analoghi¹³⁴, per composizione e illustrazione, riportano nei testi una raccolta di fonti canoniche e leggendarie sulla vita del fondatore dell'Ordine. Di ogni dettaglio ci informano i *colophon*, dove viene citata la fonte iconografica delle illustrazioni che consiste in una vita latina di Antonio scritta dal

¹³⁰ Sulle *Vite dei Santi Padri* Cfr. DELCORNIO 1988, CAVALCA 1992; DELCORNIO 2000.

¹³¹ PELLEGRIN 1955; PELLEGRIN 1969.

¹³² LACLOTTE-THIÉBAUT 1983, p. 133-134; MANZARI 2003, p. 337; scheda di Romanello in PAGELLA-ROSSETTI BREZZI- CASTELNUOVO 2006, p. 192-193.

¹³³ GRAHAM 1933.

¹³⁴ Alcune differenze si notano nelle illustrazioni e in particolare l'impaginazione del codice fiorentino non rispecchia la sequenza di quello maltese, probabilmente saltata in occasione della rilegatura ottocentesca.

sagrestano di Vienne, tale Jean Macellard, giurista di Avignone. Il testo ci informa che le storie antoniane furono dipinte in un «magno pano lineo», oggetto artistico di venerazione; si tratta di un panno di lino che possiamo immaginare fosse come un grande arazzo, esposto in occasione delle processioni solenni dei pellegrini che accorrevano numerosissimi a Saint'Antoine¹³⁵.

Sul manoscritto di Malta sappiamo che fu realizzato come copia destinata alla casa madre nel 1426, mentre, per quanto riguarda il manoscritto fiorentino, fu eseguito come donativo per il Pontefice Eugenio IV nel 1432.

Le miniature sono contenute in tabelle di dimensioni 185 x 200 mm, sotto le quali c'è una rubrica che in maniera puntuale riporta la fonte testuale da cui deriva ogni scena: «Sanctus Athanasius», «Alphonsus», «Augustinus», «vitis patrum», «legenda breviarii», «Hieronimus». La disponibilità che gli antoniani avevano dei testi agiografici sul santo fondatore dell'Ordine era senz'altro molto vasta: così quello che era il tessuto 'canonico' della vita atanasiana si intrecciò con le leggende, tanto da divenirne un *unicum*.

Per quanto riguarda la storia di sant'Antonio Abate¹³⁶, il testo fondamentale di riferimento è la *Vita Antonii* scritta in greco verso il 357 d.C. da Atanasio, Vescovo di Alessandria, mentre la redazione latina è quella di Evagrio che favorì la circolazione del testo in Occidente¹³⁷. Abbiamo poi la *Vita Pauli* scritta nel 376 d.C.¹³⁸ da San Girolamo, testo fondamentale che riporta l'episodio dell'incontro tra sant'Antonio e Paolo di Tebe, altro campione del monachesimo delle origini. A queste due biografie capitali si aggiungono la *Legenda di Patras* o *Legenda breviarii*¹³⁹, un testo medievale ricchissimo di elementi fantasiosi e noto nelle prime copie manoscritte del X secolo e diffuso in Italia e in Francia fino al XV, e la *Tentatio sancti Antonii* di Alfonso

¹³⁵ PARAVY 2005, p. 585.

¹³⁶ FENELLI 2006, FENELLI 2006-2007; Per una sintesi di tutte le fonti e leggende antoniane, FENELLI 2011, p. 5-20

¹³⁷ Per la Vita di Antonio Cfr. edizione a cura di G.J.M. Bartelink e con introduzione di C. Mohrmann, ATANASIO 1974.

¹³⁸ Per la Vita di Paolo Cfr. edizione a cura di B. Degórki, GIROLAMO 1996.

¹³⁹ Cfr. NOORDELOOS-HALKIN 1943, p. 211-223; 224-250.

Buenhombre, domenicano spagnolo che tradusse a metà del Trecento alcune leggende arabe¹⁴⁰.

C'è poi da considerare il ruolo di due opere fondamentali per la letteratura religiosa del secolo XIV, e che contribuirono a diffondere la storia di Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, anche grazie alla loro circolazione nell'ambito delle biblioteche degli Ordini religiosi; sono la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine e le citate *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca.

A proposito dei codici antoniani ho avuto modo di rinvenire in una vendita all'asta del 21/04/2009 (Casa d'aste, Il Ponte, Milano), Lotto n.392, un *cutting* di miniatura così descritto nel catalogo di vendita al n°259: «Sette demoni dopo aver rotto il coperchio del sarcofago che contiene il corpo di un santo frate, si accingono a colpire il corpo del frate, un demone suona una tromba, a destra del sarcofago una persona inginocchiata intenta a pregare. Miniatura a tempera policroma su pergamena, Italia, sec. XV, proveniente da un corale. Rifilata lungo la bordura a tempera, dimensioni ca. mm 123 x 125. Al verso testo e notazione musicale quadrata su tetragramma. Qualche piccola caduta di colore, ma bella e assai suggestiva iconografia» (Fig.88).

Risulta evidente che la citata e 'bella iconografia', del tutto priva del proprio contesto di appartenenza, non poteva essere riconosciuta come riferibile ad un ben preciso episodio di vita antoniana. Alcuni particolari di tipo compositivo riportano con le dovute differenze stilistiche, all'immagine del f.14r del Med.Pal.143 (Fig.89). Si guardi in particolare la postura della figura dell'anacoreta dentro il sepolcro che appare come voltata. Il miniatore che decora l'esemplare fiorentino indugia sull'espressionismo dei personaggi, come nel ritaglio dove viene fortemente caricato l'aspetto emotivo, cosa che invece non accade nel codice maltese (Fig.90), dove si notano altre differenze, come la presenza del fondale roccioso sullo sfondo rosso scarlatto e i demoni-suonatori come quello che suona la lunga tuba, posto in primo piano e quello che suona un tamburo.

Il ritrovamento del *cutting* dimostra a nostro avviso un fenomeno di produzione seriale di tali codici e un utilizzo diffuso del repertorio antoniano di Vienne¹⁴¹.

¹⁴⁰ HALKIN 1942, p. 143-212.

¹⁴¹ Questa ipotesi di produzione seriale sul tema antoniano di Vienne è suffragata dalla successiva diffusione delle stesse illustrazioni nei libri a stampa di ambito francese Cfr. FENELLI 2011, p. 106-107.

Questa scoperta ci ha offerto l'occasione di riflettere proprio sull'episodio dell'attacco demoniaco che è presente in due distinti fogli del nostro *Libretto degli anacoreti*: F.N. 2834r, F.N.2853v, entrambi riferiti al momento in cui l'eremita scelse di ritirarsi nella zona dei sepolcri, un luogo-rifugio di solitudine e nell'ottica ecfrastica del *memento mori* (Fig.91-92) (TAVV. I, XX).

Questo riferimento all'eremitaggio di Sant'Antonio tra i sepolcri lo ritroviamo nella miniatura oltralpe, per esempio con i Limbourg nella bellissima pagina delle *Belles Heures*¹⁴² (New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.1), (Fig.93). Il Libro d'ore presenta un breve ma intenso ciclo antoniano composto dai seguenti episodi: *Tentazione carnale* f.191r, *Sant'Antonio alla ricerca dell'eremitaggio di Paolo* nel f.191v, *Sant'Antonio e il centauro* f.192r, *Sant'Antonio e Paolo di Tebe e l'eucarestia celeste* f.192v, *Sant'Antonio vede l'animula di Paolo* f.193r, *Morte di Paolo di Tebe con i leoni che scavano la fossa* f.193v, *Sant'Antonio è assalito dai demoni* f.194r, *Morte di Sant'Antonio*, f.194v.

Nelle miniature di altissima qualità si nota l'adesione al racconto, per esempio negli episodi dove in lontananza è rappresentato il Mar Rosso, la zona della cosiddetta Tebaide superiore, dove Antonio si rifugiò per vivere in profonda solitudine e distante dai luoghi abitati (Fig.94).

Nel foglio 194r si nota il santo all'interno della cassa-sepolcro e rappresentato con l'ampia veste scura antoniana, mentre viene assalito da belve feroci e dal diavolo con il bastone. Si può notare d'altra parte che un altro precedente caso di iconografia antoniana in Lombardia avvenne proprio attraverso una 'mediazione' francese nella miniatura celebre del Messale-Libro d'Ore di Bertrando de' Rossi, ms.Lat.757 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, f.296v) (Fig.95).

Riguardo al repertorio di immagini di vita antoniana del *Libretto* si nota l'adesione alla biografia atanasiana, con l'eremitaggio tra i sepolcri, le tentazioni e le lotte con il demonio, i racconti di guarigioni, di esorcismi e di miracoli fino alla storia di Balacio duca d'Egitto. Ampio spazio è poi dedicato all'incontro tra Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, secondo quanto è narrato nella *Vita Pauli*: a partire dalla ricerca che Antonio compie nel deserto, fino alla morte di Paolo.

¹⁴² I fogli sono stati recentemente esposti al Louvre in occasione del restauro del codice. Si guardi inoltre HUSBAND 2008.

Particolarmente significativo è il *topos* relativo alle Visioni di Antonio l'una, più nota, legata all'incontro con Paolo e l'altra narrata nella redazione di Atanasio, che è quella dell'animula dell'eremita Ammone.¹⁴³

Particolare rilievo nel nostro taccuino hanno inoltre le scene di esorcismo, che sono ricche di particolari e trovano puntuale riscontro nei due codici antoniani.

In un solo caso l'artista sembra ricorrere ad un episodio tratto dalla *Legenda breviarum*, vale a dire nell'incontro con l'idolo pagano, rappresentato nel foglio F.N.2843r. (Fig.96), (TAV.X). Nell'immagine si nota una figura maschile, recante un drappo, che viene posta su un podio. Per suggerire l'idea di una statua marmorea, l'artista ha insistito particolarmente con le pennellate di biacca. È interessante notare quindi questo riferimento all'idolo pagano che personifica una tra le varie tentazioni 'materiali' che insidiano la vita e la santità dell'eremita.

L'artista nello stesso foglio ha infatti inserito l'immagine di Sant'Antonio con il disco d'argento che, insieme alla grande massa d'oro che compare improvvisamente dinanzi al suo cammino, rappresentano la ricchezza, simbolicamente una tra le lusinghe del male.

Significativo è il fatto che nel testo della legenda l'idolo pagano viene indicato come «*lapis in similitudinem hominis aspectus*»¹⁴⁴.

Il soggetto si trova nei codici antoniani (Fig.97) e negli affreschi quattrocenteschi attribuiti ad un anonimo artista piemontese nella chiesa di San Fiorenzo a Bastia Mondovì, dove la statua-idolo è collocata proprio su una colonnina.¹⁴⁵

Si può notare che il maestro degli anacoreti presta una particolare attenzione al tema dell'incontro tra Sant'Antonio e Paolo di Tebe, dove si evince in maniera chiara il rapporto tra il testo e le immagini eremitiche del Libretto. Il racconto delle fonti si concentra sull'episodio della *fractio panis* (Fig.98), quando i due eremiti dividono il pane che gli è stato portato per volontà celeste da un corvo.

Il nostro artista nel verso dello stesso foglio, diversamente dai codici antoniani, (Fig.99) aggiunse un'altra immagine che si riferisce esattamente a quanto narrato nel

¹⁴³ Queste visioni utilizzate nella letteratura agiografica, occorrono infatti in numerosi contesti di vite di santi eremiti. DELCORNIO 1992, nota 12, p. 239-240.

¹⁴⁴ NOORDELOOS-HALKIN 1943, p. 228.

¹⁴⁵ MEIFFRET 2004.

prosieguo del testo ossia che i due eremiti, dopo aver mangiato il ‘pane degli angeli’, bevvero dalla fonte un po’ di acqua. L’artista sembra quindi quasi rapito dal racconto e vi dedica questo ulteriore passaggio narrativo distinguendo la classica *fractio panis* in due sequenze. Bellissima e piena di spontaneità è l’immagine dei due eremiti chinati a bere dal piccolo corso d’acqua (Fig.100).

Altrettanta attenzione alla descrizione del racconto si ritrova nel taccuino negli episodi dedicati al recupero del *pallium* di Atanasio (TAVV. IV-V).

L’approfondimento sulle *historiae* antoniane del *Libretto* ci ha consentito di notare l’errata sequenza che è stata attribuita ad alcuni fogli, probabilmente fascicolati con un criterio che non ha tenuto conto del fatto che gli episodi agiografici fossero un gruppo omogeneo a sé stante, ben identificabile e rispondente ad una logica narrativa di tipo testuale¹⁴⁶.

Non può essere tuttavia lecito ricomporre l’originaria sequenza narrativa dei fogli antoniani, esclusivamente sulla base di un esercizio retorico, tuttavia la compattezza del blocco risulta evidente, e per questo abbiamo potuto avanzare alcune ipotesi sulla fascicolazione che in seguito esamineremo più dettagliatamente¹⁴⁷.

La diffusione di questi codici con le Vite dei santi Padri fondatori degli ordini religiosi avevano uno scopo preciso, servivano per ricompattare sotto un’unica ala di riforma i vari conventi aderenti agli ordini. Per questo la loro produzione in alcuni casi diveniva ‘seriale’, come nella *Vita di san Benedetto*, del ms.239 (Mantova, Biblioteca comunale, B.IV.13), con ben ottantadue episodi realizzati nei disegni a inchiostro attribuiti ai Bembo o agli Zavattari¹⁴⁸. Anche in questo caso è stato ipotizzato l’utilizzo di sketch book utili alle repliche per i vari monasteri e congregazioni religiose.

Al clima di *devotio* antoniana visconteo che produsse le immagini del *Libretto degli anacoreti*, si aggiunge la fortuna di quei testi che tramandarono la *Vita Antonii*, in ambito umanistico, vale a dire le *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca.

Il testo appartiene a quel fenomeno dei volgarizzamenti trecenteschi della letteratura religiosa e nasce nel convento dei domenicani di Pisa, in concomitanza del

¹⁴⁶ Nelle schede del catalogo abbiamo inserito tutti i rimandi e i possibili collegamenti tra gli episodi, al fine di garantire l’unità del blocco antoniano.

¹⁴⁷ Su questo si guardi il paragrafo sul Restauro Cfr. Cap. 9.

¹⁴⁸ ZANICHELLI 2008, p. 21-31.

grande affresco murale del Camposanto, dove il brulicare degli anacoreti tra le spelonche del deserto egiziano diviene esemplare per tutte le rappresentazioni che moltiplicheranno in un fenomeno le immagini delle Tebaidi. Queste avranno particolarmente seguito nella Toscana quattrocentesca¹⁴⁹.

Il Cavalca tradusse dal latino in volgare quelle raccolte agiografiche note sotto il nome di *Vitae Patrum*, le quali, come letture edificanti avevano avuto ampia diffusione nei monasteri medievali di tutta Europa.

Nell'inventario del 1426 della biblioteca viscontea¹⁵⁰, noto come *consignatio librorum*, tra i novecentottantotto manoscritti della raccolta si contano alcune opere a carattere agiografico, indicate come *Vitae patrum* o leggende dei santi¹⁵¹.

Va detto che tra i gusti di Filippo Maria Visconti c'erano i volgarizzamenti della letteratura classica e di argomento storico¹⁵², ma l'interesse verso le vite dei santi è documentato per esempio nel ms. AE XIV 19-20, (Milano, Biblioteca di Brera), codice sontuosamente miniato da Belbello da Pavia in due tomi con la *Legenda aurea* sottoscritta da Giovanni de Porcelli *scriptor* del duca nel 1431, opera destinata alla Certosa di Pavia. Anche la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, raccolta agiografica nata in seno all'ordine domenicano riportava 'per filo e per segno' il racconto della vita antoniana.

Il ms.732 (Milano, Biblioteca Trivulziana) con la *Vita del Sanctissimo Johanni Battista* è invece un vero e proprio poema agiografico in volgare, confezionato *ex novo* nel 1445, con dedica ducale, come un componimento in quarantotto canti da uno dei più celebri umanisti della corte viscontea, ossia Francesco Filelfo¹⁵³.

Tornando quindi alle *Vite* di Domenico Cavalca, un esemplare che possiamo ricondurre allo stesso *entourage* umanistico è rappresentato dal ms.544 (Milano,

¹⁴⁹ MALQUORI 2001; MALQUORI 2012.

¹⁵⁰ Oltre ai citati e importanti studi di Elisabeth Pellegrin sulla biblioteca pavese, cfr. FUMAGALLI 1990, p. 161-187, ALBERTINI OTTOLENGHI 1991, p. 200-238; CERRINI 1991, p. 239-281.

¹⁵¹ Una traduzione delle *Vitae Patrum* e della *Legenda aurea* in francese Cfr. PELLEGRIN 1955, p. 116, 125.

¹⁵² GARGAN 2007, p. 192-209.

¹⁵³ ZAGGIA 1993, p. 362-366, IACOBINI 2011, p. 700-720.

Biblioteca Trivulziana)¹⁵⁴ datato *ad annum* nel 1446 e il cui possessore è Tommaso Tebaldi, umanista bolognese insignito del ruolo di sovrintendente ai benefici ecclesiastici del ducato¹⁵⁵. Questo manoscritto¹⁵⁶ è un importante testimone della tradizione e circolazione umanistica delle *Vite dei Santi Padri* in Lombardia¹⁵⁷ (Fig.101).

Sulla stessa linea di tradizione testuale del ms.544 c'è il ms.Ital.1712 delle *Vite dei Santi Padri* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France), miniato per Ippolita Sforza in occasione delle nozze con il duca di Calabria Alfonso d'Aragona¹⁵⁸. Questo codice dimostra come questo tipo di letteratura agiografica era ben gradita anche nell'ambiente 'laico' della corte.

Sul tema antoniano si giunge infine alla composizione di un vero e proprio poema epico da parte dell'umanista lodigiano Maffeo Vegio (1407-1458)¹⁵⁹ con l'*Antonias*¹⁶⁰, un testo diviso in quattro libri, che tiene conto del racconto agiografico delle *Vite* di Domenico Cavalca, ma lo elabora con numerose invenzioni letterarie. L'opera è conclusa nel 1437 ed è dedicata al Pontefice Eugenio IV.

Sulla scia dunque di questa rinascita umanistica del tema antoniano negli anni quaranta del Quattrocento, anche le arti figurative in Lombardia sembrano recepire il fenomeno dando vita per esempio agli affreschi con le *Storie di eremiti* in monocromo, attribuiti alla bottega dei Bembo¹⁶¹ e provenienti dalla Rocca Pallavicino a Monticelli

¹⁵⁴ SANTORO 1965, p. 122-123; PELLEGRIN 1969, p. 60-61; ZAGGIA 1993, p. 177.

¹⁵⁵ FRATI 1909, p. 359-374.

¹⁵⁶ Il manoscritto è miniato nel frontespizio che presenta il simbolo para-araldico del nodo, usato qui come segno di appartenenza alla corte. Molti codici di produzione umanistica come quelli di Giovan Matteo Bottigella presentano questa consuetudine nell'uso delle insegne ducali. Cfr. ZAGGIA-MULAS-CERIANA 1997.

¹⁵⁷ DELCORNIO 2000, p. 256-259.

¹⁵⁸ Il testo è nella lista dei volumi dati in dote da Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti.

¹⁵⁹ ZACCARIA 1973, p. 582-584.

¹⁶⁰ DELLA SCHIAVA 2004-2005, p. 98-99; PUTNAM 2004, p. 130-165; DELLA SCHIAVA 2010, p. 299-341.

¹⁶¹ In particolare su Bonifacio Bembo Cfr. TANZI 2011.

d'Ongina (Parma, Galleria Nazionale), episodio che si lega al vescovo di Lodi Carlo Pallavicino¹⁶².

Proprio agli affreschi di Monticelli, Antonio Cadei¹⁶³ legava i disegni del *Libretto degli anacoreti*, come un possibile repertorio di modelli utilizzato dagli artisti per costruire i vari episodi.

La storia e la fortuna della Vita di Antonio Abate in Lombardia che oggi conosciamo, grazie all'intreccio di tutte le relazioni artistiche e culturali che abbiamo fin qui delineato, lascia intendere l'assoluta preziosità del taccuino come prima testimonianza figurativa di un racconto straordinario compiuto attraverso le immagini.

¹⁶² CESCHI LAVAGETTO 1998, p. 55-56, MARUBBI 1998, p. 15-16; scheda di Tanzi in CESCHI LAVAGETTO 1998, p. 190-192.

¹⁶³ CADEI 1984b, p. 33-34.

3 Gli autori del Libretto e il Quattrocento lombardo e veneto.

3.1 La bottega di Michelino da Besozzo e la *Vergine con il Bambino tra i profeti*.

Nella bottega di artisti che disegnarono il libro di modelli abbiamo potuto individuare almeno due distinte personalità, il Maestro degli anacoreti, il quale si dedicò alla illustrazione della vita antoniana, al ciclo della Genesi, e ad altri vari soggetti e il copista di Giovannino che fu all'opera anche nei fogli in carta tinta rosa.

Negli anni venti del Quattrocento la lezione stilistica di Michelino era stata ben acquisita dagli artisti presenti in bottega, compreso Leonardo suo figlio che, come è noto dai documenti della Fabbrica del Duomo di Milano, fiancheggiò il padre nella decorazione dell'altare dei Santi Quirico e Giulitta nel 1421¹⁶⁴.

Alla dolcezza intatta delle forme e dei tratti del maestro, alle volte nei fogli del Libretto, subentra una forma di manierismo che non tende a complicare le immagini quanto piuttosto a renderle di più facile cognizione.

Questo processo di semplificazione del linguaggio micheliniano, si può notare nella storia della pittura lombarda del Quattrocento nell'operato di alcuni artisti della sua bottega, riconoscibili per esempio nell'affresco del *Corteo dei Magi* proveniente dalla cappella dedicata alla Natività di Maria in Santa Maria Podone a Milano, di patronato Borromeo. La lunetta rinvenuta dopo la distruzione ottocentesca dell'intero ciclo di affreschi che decorava la cappella, dopo lo strappo è stata collocata nella sede del Museo diocesano di Milano (inv. MD 2001.053.002)¹⁶⁵ (Fig.102). La scena, delimitata nella da una bella cornice, presenta un corteo che ha origine in due punti all'estremità destra dove dodici personaggi, recanti sul capo cappelli e turbanti sbucano dalle rocce e a sinistra dove gli uomini disposti in fila, si dirigono verso un'unica direzione. Nella porzione centrale dell'affresco emerge tutto il carattere esotico, tipico dei cortei *magorum*, con il ghepardo accovacciato e soprattutto con il personaggio

¹⁶⁴ Per tutti i riferimenti a Leonardo da Besozzo e al suo rapporto con Michelino Cfr. DELLE FOGLIE 2011, p. 69-96.

¹⁶⁵ Mazzini in *Arte lombarda* 1958, p. 61-62; Cogliati Arano in *Arte in Lombardia* 1988, p. 100-101; BUGANZA 2008, p. 38-42, 93, 164-166; scheda di Buganza in VENTURELLI 2012, p. 122-123.

seduto su un dromedario. La possibilità che alcune soluzioni presentate nel *Libretto* migrarono nei cicli di affreschi, resta una questione aperta: si guardi a proposito una delle vele della chiesa domenicana di Sant'Eustorgio a Milano dove il tetramorfo ricorda il leone di San Marco disegnato con ogni cura nel foglio F.N. 2842v (TAV.IX).

Tuttavia per comprendere a fondo alcune soluzioni stilistiche adoperate da Michelino da Besozzo nel *Libretto* è opportuno esaminare singolarmente il caso della *Madonna con il Bambino tra i profeti* nel foglio F.N.2857v.

Si tratta di un soggetto d'invenzione, dove alla tradizionale immagine della Vergine con il Bambino seduta in trono, si aggiunge una 'corona' composta da otto profeti che svolazzano avvolti nelle loro vesti, come se fossero condotti dalle nubi.

L'espediente consente di collocare nello spazio vuoto del foglio la figura della Vergine e allo stesso tempo di proporre una felice soluzione illustrativa che trova perfetta corrispondenza nella decorazione marginale dell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, (Fig.103), dove all'interno dei minuti quadrilobi a fondo oro, alternati agli scudi con le insegne araldiche Visconti, c'è proprio una serie di profeti reggenti cartigli e colti negli stessi atteggiamenti. I vegliardi barbuti che attorniano la Vergine del *Libretto* sono vivaci figure animate da sentimenti; l'uno pone la mano sulla bocca, l'altro sul capo, per non parlare di quello che chiude la serie sulla destra del foglio, il quale sembra come frastornato dal volo e gittandosi quasi in picchiata, nasconde gli occhi con la mano (Fig.104).

Alcuni *Profeti con cartigli* furono il tema di un disegno attribuito a Stefano da Verona (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv.24014)¹⁶⁶ realizzato a penna e inchiostro su carta *beige*; da porre in relazione con le parti laterali degli affreschi realizzati in Sant'Eufemia a Verona nel perduto Trionfo di Sant'Agostino¹⁶⁷ (Fig.105). Qui il lacerto di affresco con il profeta Michea ammicca senza dubbio allo stile micheliniano.

Il Maestro degli anacoreti si dedicò nel *Libretto* allo studio di sei figure dei profeti, nel foglio F.N.2841v, (TAV.VIII) dove i personaggi sono accovacciati all'orientale. Il modo di comporre le figure ricorda i filosofi Cotta, Scevola, Crasso, Antonio, Sulpicio e Cicerone, nel frontespizio del *De oratore* (Città del Vaticano,

¹⁶⁶ KARET 2003.

¹⁶⁷ Scheda di Pietropoli in ALIBERTI GAUDIOSO 1996, p. 102-104.

Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms.Ottob.Lat.2057, f.1r). La miniatura, chiamata in causa da Antonio Cadei come esempio della fase giovanile di Belbello da Pavia¹⁶⁸, è importante anche per la cronologia (1422-1425), che si colloca negli stessi anni in cui crediamo possa essere stato realizzato il taccuino. L'immagine della *fractio panis* nel nostro Libretto (Fig.98), trova un confronto diretto con la miniatura nella palma che ha la stessa funzione spartiacque della scena ed è rappresentata con la forma esile del tronco e i rami cadenti, dipinti con agili pennellate.

Sulla Vergine (Fig.106) sono due a nostro avviso le possibili chiavi di lettura dell'opera: da un lato c'è la cultura lombarda e il dialogo con lo stile di Jacopino da Tradate, in uno scambio reciproco di valori estetici e dall'altro si può notare un rapporto con le Madonne venete¹⁶⁹ di Stefano da Verona.

Sulla prima questione è imprescindibile il rapporto con quei valori che caratterizzano lo stile proprio di Michelino con la composizione 'plastica' del panneggio, dove si nota la volontà dell'artista di rendere evidenti i passaggi chiari-scuro specialmente dove i viluppi della veste si soffermano cadenti a piombo sulle ginocchia, e questo lo vediamo chiaramente nella *Madonna con il Bambino*, capolavoro di Jacopino da Tradate, suo *alter ego* in scultura (Milano, Museo del Castello Sforzesco)¹⁷⁰ (Fig.107).

Lo stesso modo di declinare in ombre le pieghe del panneggio si trova in una tavoletta poco nota con una *Crocifissione tra i santi*, (Mentone, Museo del Palais Carnolès) attribuita alla mano di Michelino da Besozzo da Miklos Boskovits e datata intorno al 1420¹⁷¹ (Fig. 108). L'opera è particolarmente interessante per la sua insolita composizione e iconografia che non pone al centro il Cristo Crocifisso, bensì il gruppo delle tre Marie con la Vergine svenuta. Ai lati ci sono poi una bellissima Santa Chiara reggente un reliquiario, del tutto simile a quello mantenuto dai re magi del Libretto e una Maria Maddalena concepita nel suo aspetto eremitico e reggente un cartiglio, mentre dall'altro lato il giovane San Giovanni, affranto è posto di fianco alla croce.

¹⁶⁸ CADEI 1984, p. 30-39; BOLLATI 2003, p. 352.

¹⁶⁹ KURTH 1911.

¹⁷⁰ CAVAZZINI 1997, p. 10-11.

¹⁷¹ BOSKOVITS 2000, p. 77-82.

Tanto più oggi ci convince l'attribuzione a Michelino o forse a un suo strettissimo seguace alla luce di un confronto con la miniatura del f.24v del *Libro d'ore Bodmer*, dove proprio le tre Marie giunte al sepolcro hanno la stessa forma del viso, come contratta dal dolore (Fig.109).

I riflessi dello stile micheliniano in Lombardia sono naturalmente visibili nelle opere degli artisti delle generazioni successive, da Belbello da Pavia agli Zavattari, senza escludere personalità come quella di Jacopino Cietario o Cristoforo Moretti.

Sulla questione del venetismo che riscontriamo nel nostro disegno, esso va inteso nella rete di relazioni tra la Lombardia e il Veneto, instaurate a partire da un'opera simbolo di tale rapporto, vale a dire la *Madonna del Roseto* (Verona, Museo di Castelvecchio), che nella critica ha da sempre oscillato con un'attribuzione o a Michelino da Besozzo o a Stefano da Verona¹⁷² (Fig.110).

Il passaggio di Michelino in Veneto è stato studiato *in primis* da Giuliana Algeri¹⁷³ e quanto rimane nelle opere è visibile nelle cosiddette lunette Thiene nella chiesa di Santa Corona a Vicenza¹⁷⁴ e nelle epistole di San Girolamo miniate per i Cornaro (Londra, British Library, ms.Egerton 3266).

Gli affreschi vicentini sono parte integrante dei due monumenti funebri e la committenza si deve a Giovanni Thiene, personaggio di spicco, il quale frequentò la corte di Gian Galeazzo a Milano, dove divenne il precettore di Filippo Maria Visconti.

Nelle lunette si apprezza come lo stile di Michelino stia evolvendo in nuove formule e nonostante l'impianto trecentesco dell'inquadratura delle due scene all'interno degli archi acuto e polilobato, si nota la soluzione adottata nella *Vergine con il Bambino tra San Giorgio e San Felice*. La Madonna è seduta in trono con il panneggio della veste azzurrina che scende ampia sulle ginocchia, mentre sulla destra a mani giunte c'è il committente Giovanni Thiene (Fig.111). Ancora più incisivo si fa lo studio del panneggio nella *Vergine con il Bambino tra San Vincenzo, San Marco e Marco Thiene*, dove è singolare il moto del bimbo che si tocca con la mano il piede.

¹⁷² Sulla tavola si guardi l'ampia scheda, ricca di riferimenti bibliografici di Moench in MARINI 1996, p. 76-79. Su Stefano da Verona figlio del pittore Jean d'Arbois, che come è noto da fonti documentarie collaborò con Michelino a Pavia in San Pietro in Ciel d'Oro cfr. VILLELA PETIT 2006, p. 315-344

¹⁷³ ALGERI 1987, p. 17-32.

¹⁷⁴ Scheda di Avagnina in ALIBERTI GAUDIOSO 1996, p. 151-153.

Anche nel nostro disegno dove la madre trattiene da un lato il piede del figlio e dall'altro la mano, viene sottolineata la tenerezza e la giocosità del bambino. Il piccolo è particolarmente curato nel volto tondeggiante e nel capo riccioluto ed è colto nel gesto naturale di porre il dito in bocca esattamente come fa il bimbo nella *Madonna del Roseto*.

Sull'attività di Michelino in Veneto vanno considerati come un'ulteriore testimonianza gli affreschi della chiesa di San Vincenzo a Thiene in provincia di Vicenza, luogo d'origine della famiglia che promosse gli affreschi in Santa Corona. Nelle decorazioni ad affresco della cappella del presbiterio ci sono quattro apostoli che manifestano chiaramente l'uso dei modelli dei citati disegni del Louvre¹⁷⁵.

Nella serie di Madonne venete, due in particolare mostrano punti di contatto con il nostro disegno e sono attribuite alla mano di Stefano veronese: la *Vergine con il Bambino* (Roma, Palazzo Venezia), (Fig.112), e la *Vergine con il Bambino* (Roma, Palazzo Colonna). In entrambe le opere, si rispecchia il volto allungato e leggermente reclinato della nostra Madonna, con un sentimento di dolcezza e disincanto.

Del passaggio veneto di Michelino ne risentì fortemente anche la miniatura di ambito veronese, che iniziò a proporre lo stile dolce del maestro. Non abbiamo un documento che attesti la presenza dell'artista a Verona¹⁷⁶, ma sono tuttavia le opere a dare testimonianza di questa costante e dolce persuasione micheliniana.

Anche nel minio la radice del rapporto consiste tra Stefano da Verona e Michelino,¹⁷⁷ in particolare nei vari *cutting* attribuiti al maestro veronese da Pia Palladino¹⁷⁸ e provenienti secondo la studiosa da un unico antifonale. Tra questi è il frammento custodito a Londra e ridotto ad un ovale, (Londra, Victoria & Albert Museum, ms.809-1894), con la *Disputa di Cristo e i mercanti* (Fig.113) che sembra condividere una cifra stilistica comune con alcuni disegni del nostro Libretto.

Infine ancora non si può prescindere dal passaggio veneto di Michelino se si confrontano il disegno del Maestro degli anacoreti nel foglio F.N. con Sant'Antonio...e

¹⁷⁵ OSANO 1989, p. 63-67.

¹⁷⁶ Sull'arte a Verona negli anni venti del Quattrocento Cfr. MOENCH 1996, p. 59-71.

¹⁷⁷ CASTIGLIONI 2011, p. 102-103.

¹⁷⁸ PALLADINO 2000, p. 7-21.

gli affreschi di Giovanni Badile nella cappella di San Girolamo nella chiesa veronese di Santa Maria della Scala (1443-1444)¹⁷⁹.

Qui l'artista autore del Polittico dell'Aquila del Museo di Castelvechio e particolarmente sensibile alla lezione micheliniana, e altrettanto noto per le esplicite citazioni da Pisanello, sembra acquisire a pieno nella scena della *Disputa teologica fra Girolamo, Cromazio, Bonoso e Rufino* (Fig.114), l'impianto architettonico del disegno F.N. 2837r del nostro Libretto (Fig.115), specialmente nel particolare delle statue a monocromo che segnano gli angoli dell'edificio e che ritroviamo nel disegno appena abbozzate a biacca quasi in un sottile *divertissement*.

La Madonna tra i profeti nel nostro prezioso taccuino è dunque uno tra gli esempi più eloquenti di quella importante congiuntura lombardo-veneta che si compì grazie all'opera di Michelino e Stefano, maestri indiscussi della stagione squisita del gotico internazionale.

¹⁷⁹ COVA 1989, p. 83-103, scheda di Cova in ALIBERTI GAUDIOSO 1996, p. 57-60.

4 Il Libro di Giusto: disegni del Rinascimento umbratile

4.1 Disegni in cerca di unico autore tra i pittori e miniatori nella Roma di Niccolò V

Non risulta di immediata percezione la presenza di un'unica mano nei disegni che illustrano il taccuino detto *Libro di Giusto*. L'opera pur essendo pienamente inserita nella categoria dei libri di modelli, presenta infatti una duplice natura dovuta alla sua particolare composizione.

Due temi di diverso contenuto sono riprodotti in sedici fogli di dimensioni 295 x 222 mm, (F.N.2818-F.N.2833), (TAVV.XXXI-XLVI). In particolare il recto si contraddistingue per la presenza di una ben definita e consistente parte testuale che riguarda la trecentesca *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna. Proprio questo particolare tema di tradizione tardo-medievale con il suo bagaglio di immagini, talora enigmatiche, ha indotto gli studiosi in alcuni casi a considerare il taccuino come un prodotto valutabile nell'alveo di quella stessa cultura artistica.

Nel verso dei fogli domina invece la serie degli Uomini illustri tratta dal perduto ciclo di Masolino della *sala theatri* del Cardinale Giordano Orsini a Montegiordano¹⁸⁰.

L' 'inconveniente' di tale 'dualità' ha fatto sì che la critica specialmente in anni recenti, e ignorando del tutto il nesso esistente tra i due temi, abbia favorito una 'scissione' dei fogli, studiando in maniera approfondita le illustrazioni del verso, per via forse proprio della fortuna storiografica dei personaggi illustri; e lasciando quindi in ombra il soggetto presente nel recto dei preziosi fogli, quello certamente di più ostica interpretazione. Il primo tentativo che è dunque opportuno fare è quello di restituire al *Libro di Giusto* la sua perduta unità, al fine di comprenderlo invece come un manufatto omogeneo, opera di un unico e solo artista che a Roma tra il 1450 e il 1455 circa, copia da un lato un codice miniato medievale¹⁸¹ e dall'altro il celebre ciclo di affreschi di Masolino che diverrà, come vedremo, un modello proprio per le botteghe di artisti della seconda metà del Quattrocento nella stessa area umbro-laziale.

¹⁸⁰ Per l'analisi iconografica dei due temi si guardino il Cap. 5 e il Cap. 6.

¹⁸¹ Sui rapporti tra i disegni e le miniature Cfr. Cap. 5.

Va anticipato inoltre che l'autore dei disegni non tralascia di inserire nella serie alcune copie dall'antico come il rilievo traiano dell'Arco di Costantino, il corteo bacchico tratto da una lastra di età augustea-tiberiana, alcune figure di cavalieri da un corteo e la figura di san Giuliano Ospitaliero.

Il primo che ha espresso l'ipotesi di una contemporaneità stilistica dei disegni e la loro comune appartenenza al Quattrocento è stato Luigi Grassi. Nonostante egli stesso abbia dichiarato apertamente la «difficoltà non facilmente superabile»¹⁸² di dimostrare tale affermazione, la nuova ipotesi attributiva che in questa sede proponiamo potrebbe dare senso a quella intuizione.

È possibile valutare la presenza nel taccuino di un'unica mano, oltre che dagli elementi puramente stilistici che affronteremo singolarmente, dall'osservazione diretta della realtà materiale dei fogli e da un'ipotesi sul metodo di lavoro utilizzato nella decorazione. Innanzi tutto va notato che l'artista ha disegnato il taccuino rispettando una vera e propria 'liturgia' illustrativa, in quanto ha distribuito preventivamente e con coerenza gli spazi dedicati al testo, ha tracciato segni di rigatura per l'inquadratura sia della tabella figurata sia dei singoli personaggi e infine ha impostato le linee dove trascrivere iscrizioni e *titoli*.

L'utilizzo di questo criterio d'ordine dei fogli è caratteristico del metodo di lavoro dei miniatori, che iniziavano proprio con l'impaginato dove veniva definito un modulo compositivo che mettesse in relazione il testo e le immagini¹⁸³. Il nostro artista nel recto ricopiava infatti proprio lo schema di una miniatura medievale e quindi la necessità di impostare i fogli era per lui un obbligo imposto dal modello. Ma poiché si nota che l'artista adoperò lo stesso criterio anche nella serie degli Uomini illustri e nelle copie dall'antico si può ben dire che, per questo aspetto, il taccuino si differenzia dagli altri *model-book* quattrocenteschi. In questi in qualche modo contava anche il carattere di 'estemporaneità' delle immagini insieme alla *mise en page* che era spesso fortuita: la vivacità delle idee degli artisti aveva modo di esprimersi assemblando anche in un solo foglio soggetti diversi e senza una logica di senso o di contenuto che li unisse, se non quella di fornire puri modelli figurativi.

¹⁸² GRASSI 1993, p. 93-95.

¹⁸³ Sul metodo di lavoro e la miniatura si guardi ALEXANDER 2003.

Nella ricerca svolta sulla fascicolazione del taccuino romano, attraverso una banale operazione di accostamento dei fogli ci è stato possibile riscontrare un particolare che è stato determinante per l'attribuzione dei disegni alla mano di un unico artista che lavorò quindi su entrambi i lati. Dall'unione dei fogli F.N.2826v e F.N.2827r è stato possibile notare che un dettaglio del F.N.2826v della scena di *Sansone che calpesta i filistei*, vale a dire un calzare di uno degli uomini riversi in terra, si trova nel foglio F.N.2827r (Fig.116).

Da ciò è stato possibile ipotizzare che il maestro ha disegnato originariamente un unico foglio di dimensione doppia a quella che oggi vediamo e poi ha distribuito le varie parti da illustrare. In questo caso però è incorso in un eccesso di decoro e così quando i fogli sono stati tagliati esattamente a metà, gli è per così dire 'sfuggito' il particolare del calzare.

La conferma di tale ipotesi ci viene anche dalla filigrana che presenta la forma di due frecce decussate incrociate ed è visibile solo nei margini di alcuni fogli. È interessante a tale proposito notare la posizione delle frecce nella bordura laterale delle singole carte e la loro visione parziale, quasi che la filigrana predisposta nella parte centrale del maxi-formato dei fogli, sia stata anch'essa recisa in due al momento del taglio; così in un caso vediamo solo le punte delle due frecce e in un altro solo le parti terminali (Fig.117).

L'ipotesi che l'artista abbia seguito dunque un metodo di lavoro prende ancora maggiore concretezza guardando lo stesso accostamento dei fogli anche nella parte retrostante (Fig.118). Si può notare che egli fece in modo, alternando la serie degli *Uomini illustri* a quella delle *Virtù e delle Arti liberali*, di trovare, in fase di scrittura e illustrazione, la parte testuale della Canzone di Bartolomeo de' Bartoli sempre sul lato destro, cioè nella posizione più idonea alla trascrizione e dove riportare correttamente la sequenza delle carte.

Veniamo ora ai veri e propri elementi stilistici che accomunano il recto e il verso dei fogli. Nella resa delle figure si nota che l'artista utilizza moduli compositivi che si ripetono per esempio nei volti: quello leggermente girato della *Carità* (Fig.119) ricorda *Semiramide*, la regina di Babilonia (Fig.120), quello frontale della *Dialettica* (Fig.121) si può sovrapporre al viso di *Cleopatra* (Fig.122). Quanto ai panneggi delle donne-

allegoria essi cadono ampi, morbidi e lineari e l'artista con leggero tratteggio segna le ombre nelle pieghe e nei risvolti.

Si può comunque notare che il maestro nel realizzare la sua copia si è servito di un doppio registro, adattando il proprio stile ai due diversi modelli. Nel recto la *compositio* trecentesca gli imponeva di trattenere le forme e in alcuni casi di irrigidire la linea di contorno, mentre nel verso la monumentalità delle figure del ciclo Orsini gli permetteva di poter citare anche le posture di salda impronta masoliniana.

Così nel *Libro di Giusto* si possono notare alcuni elementi che tramandano, come in una foto d'altri tempi e a dire il vero un po' sbiadita, quella che doveva essere la forza e l'impatto della galleria Orsini, questo si nota per esempio nel modo in cui l'artista rende la corporeità dei personaggi. Decisamente masoliniano è *Giasone* (Fig.123) che possiamo mettere in relazione con lo sgherro della *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria* in *San Clemente* a Roma (Fig.124), *Massinissa* (Fig.125) e *Tamerlano* (Fig.126) con la barba e l'ampio turbante annodato sul capo ricordano in particolare l'uomo colto da meraviglia nell'affresco con *La guarigione dello zoppo e la resurrezione di Tabita* della Cappella Brancacci (Fig.127), *Carlo Magno* che sguania la spada (Fig.198), nel tipo di armatura e nel gesto è simile all'uomo armato che decapita il Battista nel ciclo di Branda Castiglioni a Castiglione Olona (Fig.128).

Prima di enunciare la nostra proposta di attribuzione stilistica va esaminato quanto fino ad ora la critica storico-artistica ha indicato sull'autore del *Libro di Giusto*. L'esordio è con Adolfo Venturi e con il riferimento a Giusto de' Menabuoi e alla sua cultura settentrionale e tardo-trecentesca. L'ipotesi fondata sul confronto con gli affreschi della Cappella Cortellieri a Padova, anche grazie agli studi di Julius von Schlosser sulla tradizione miniata e soprattutto in base alle nuove conoscenze acquisite sul ciclo degli Uomini illustri di Masolino, con il tempo vedrà cedere il passo a due indirizzi attributivi ancorati alla metà del secolo XV: da un lato si parla di un maestro di area veneta¹⁸⁴ e dall'altro di un artista di area toscana¹⁸⁵.

La tesi veneta si affaccia in più momenti, anche quando con il rilevamento della filigrana da parte del Gabinetto Nazionale delle Stampe si riconoscono i tratti del

¹⁸⁴ SCHELLER 1995, p. 363-369.

¹⁸⁵ SCALABRONI 1988, p. 67-70; CAVALLARO 2008, p. 206

Briquet n.6269¹⁸⁶. La tesi per questo viene recepita sia da Scheller in *Exemplum* sia da Elen nel suo studio sui taccuini di modelli ed è pertanto ritenuta valida. Sul Veneto si orienta anche Margherita Ferro¹⁸⁷, la quale propone invece un confronto diretto con i taccuini di Jacopo Bellini (1400-1470) conservati al British e al Louvre¹⁸⁸.

Per quanto concerne la filigrana abbiamo verificato che molte sono le varianti della stessa tipologia, tipicamente italiana, e nota in esemplari a partire dalla metà del Quattrocento che il Briquet segnala presenti anche a Roma.

Per quanto invece riguarda la questione di un maestro vicino a Jacopo Bellini, essa è fondata su confronti ragionevoli e condivisibili con alcuni disegni dell'artista veneto¹⁸⁹. Jacopo fu allievo di Gentile da Fabriano e fu il fondatore di una ben radicata bottega familiare che avrà grande successo con i suoi due figli Gentile e Giovanni. Indubbiamente alcune immagini mostrano punti di contatto con i nostri disegni. È comune per esempio la redazione di soggetti come la *Giuditta e Oloferne* (Londra, British Museum, inv.34) (Fig.128), (Fig.130) e le due versioni di *Davide e Golia* (Londra, British Museum, inv.45), (Fig.131), e (Louvre, 82v.) (Fig.132), come nel nostro foglio F.N. 2821v. Non si può però fare a meno di ammirare la qualità e lo scarto del segno grafico di Bellini che scorre libero nei due volumi di disegni, dove il tratteggio è ricco di ombreggiature adoperate per fini e passaggi chiaroscurali. La punta d'argento è leggera e sfumata, e una sapiente costruzione è imposta alle figure nello spazio¹⁹⁰. Questa conoscenza prospettica che caratterizza lo stile dell'artista veneto, anche quando in particolar modo nel taccuino londinese utilizza, come il nostro maestro, una decisa ripassatura a penna sul segno tracciato dalla punta d'argento (Fig.131), non è condivisa dall'autore del taccuino romano, che in alcuni casi risulta affaticato proprio dall'organizzazione delle immagini nello spazio.

Sull'attribuzione ad un maestro toscano, subentrano a nostro avviso palesi ostacoli di natura formale, in quanto è difficile immaginare un artista formatosi alla scuola fiorentina degli anni quaranta-cinquanta del Quattrocento, alle prese con l'assenza di

¹⁸⁶ BRIQUET 1923; BELTRAME QUATTROCCHI 1980, p. 73-74 e nota 6, p. 99.

¹⁸⁷ FERRO 1995, p. 99.

¹⁸⁸ DEGENHART-SCHMITT 1984.

¹⁸⁹ Per l'opera grafica completa di Bellini Cfr. COLIN 1989.

¹⁹⁰ Bellini nei due album mostra un vasto repertorio di architetture e scenari.

plasticismo che caratterizza i disegni, piuttosto la avvertita monumentalità delle figure del verso dei fogli si deve al modello cui fanno riferimento e non ad una caratteristica propria dello stile dell'artista.

Ciò che invece ci fa propendere per un artista del Rinascimento 'umbratile' sono le forme lineari, residuo evidente di quella cultura del gotico fiorito tra le Marche, l'Umbria e il Lazio. Altro punto che determina la nostra tesi è il fatto che i disegni sono stati eseguiti a Roma, nello scorcio di anni che seguono il Giubileo del 1450, quando nella curia pontificia di Niccolò V fu attiva proprio una bottega di artisti e miniatori provenienti dall'Italia centrale. Nomi di maestri che rimangono senza opere, ma che dichiarano nei loro nomi la nascita nei borghi e paesi bellissimi delle terre umbro-laziali.

Così Federico Zeri traccia la storia della presenza della compagine di artisti umbri a Roma: «Parlare degli Umbri a Roma significa rifare la storia della pittura romana, o meglio di ciò che venne dipinto a Roma dalla fine dell'esilio avignonese sino all'arrivo di Raffaello e Michelangelo, cioè di un intero secolo durante il quale, meno che negli ultimi decenni, Roma non ha avuto una sua pittura...Non sono ancora chiari i criteri e le motivazioni secondo i quali i pontefici hanno chiamato a Roma artisti di varia estrazione regionale; quali che fossero tali criteri è certo che, sotto l'aspetto della provenienza, l'Umbria è stata predominante».

La culla della cultura figurativa postgentilesca nell'Italia centrale, è indubbiamente testimoniata negli affreschi di Palazzo Trinci a Foligno, dove proprio un ciclo delle *Arti liberali* (Fig.132) e degli *Uomini illustri* (Fig.133) è richiesto dalla signoria dei Trinci per celebrare la gloria politica e militare del casato di Ugolino († 1415). Qui oltre alla vicinanza dei temi iconografici sono anche alcune soluzioni formali come nell'immagine della cattura di Rea Silvia (Fig.134) degli affreschi della Loggia, che lasciano intravedere in filigrana, anche attraverso la visibilità delle sinopie, la possibile area di formazione del maestro che eseguì i disegni. A Foligno, rammentiamo che nell'équipe di pittori ci fu probabilmente anche Jacopo Bellini, ed ecco quindi il ricongiungimento al linguaggio veneto¹⁹¹.

¹⁹¹ Nel suo studio sul ciclo di affreschi di Foligno, Cristina Galassi attribuisce il taccuino romano a Jacopo Bellini. Cfr. GALASSI 2001, p. 289.

C'è in Umbria una prima generazione di artisti come Ottaviano Nelli che rielabora in un lessico genuino la lezione di Gentile, non disdegnando però a sua volta di recepire gli influssi della cultura bolognese. C'è poi una seconda generazione che è quella di Bartolomeo di Tommaso che ha una 'maniera propria', in cui la narrazione in affresco diviene occasione per esprimere in modo ricercato una visione diversa del Rinascimento, senza trascurare i rapporti con Carlo da Camerino o Arcangelo di Cola.

Tra gli artisti e miniatori umbri chiamati a Roma dal Pontefice Parentucelli, proprio il folignate Bartolomeo (1425-1455), sembra imporre il proprio stile. Egli fu operoso nell'Urbe, come attestano i documenti nella curia tra gli anni 1451-1453¹⁹². Avremo modo di discutere di questo anche in merito ai rapporti che intercorrono tra il *Libro di Giusto* e il fregio quattrocentesco della Sala Vecchia degli Svizzeri nel Palazzo Apostolico Vaticano¹⁹³, ora ci limitiamo a segnalare quegli elementi stilistici che avvicinano i disegni ad un artista che probabilmente condivideva modelli con la sua bottega.

La vita e l'attività di Bartolomeo toccò diversi centri dell'Italia centrale, tutti particolarmente ricchi di esperienze culturali e stimoli, come Ancona¹⁹⁴, Fano, Norcia,¹⁹⁵ Cascia¹⁹⁶. Ma è a Foligno la sua casa e dove prende come moglie la concittadina Onofria sorella di Pierantonio Mezzastris pittore.

Se come affermava Bruno Toscano¹⁹⁷ in assenza delle opere romane non sappiamo come si sia evoluto lo stile dell'artista, è lecito pensare che non avesse abbandonato lo stile 'grande' esibito negli affreschi di San Francesco a Terni, datati al 1449. Il ciclo della cappella di Monaldo Paradisi nella chiesa ternana¹⁹⁸ consiste in un *Giudizio universale* sulla parete di fondo con il registro superiore che contiene nella mandorla il Cristo Giudice con ai lati la Vergine e San Giovanni Battista, mentre nel registro inferiore è San Pietro con quattordici apostoli, il quale si appresta ad aprire la porta del Paradiso (Fig.135).

¹⁹² I documenti su Bartolomeo sono noti attraverso lo studio di SENSI 1977, p. 103-156

¹⁹³ Si veda il paragrafo 5.2.

¹⁹⁴ MAZZALUPI 2007, p. 115-132.

¹⁹⁵ CORDELLA 1987, p. 89-122.

¹⁹⁶ In generale sulla pittura in Umbria Cfr. TODINI 1989; TOSCANO 2003.

¹⁹⁷ TOSCANO 2003, p. 362.

¹⁹⁸ ADORNO 1978, p. 3-18 ; MOSTARDA 2001, p. 139-157; CASSIO 2005, p. 187-224.

Nelle parete laterale sinistra nel registro superiore si trova la *Venuta di Cristo Risorto* e nel registro inferiore l'*Attesa del Giudizio*, nella parete laterale destra del registro superiore la *Cacciata all'inferno* e nell'inferiore l'*Inferno*.

Sono alcune soluzioni formali riconoscibili sia nei personaggi dinanzi alla porta che presentano la insistita filettatura dei capelli, lo sbuffo del panneggio morbido e lineare, il modo semplificato di comporre le mani, che rimandano alle sigle stilistiche che ritroviamo anche nei disegni del taccuino romano (Figg.136-137)

Nel sottarco che introduce alla cappella all'interno di cornici quadrilobe tinteggiate di rosa e che saranno ancora riutilizzate nel fregio vaticano¹⁹⁹, ci sono sei profeti, tra questi, *Daniele* viene rappresentato con il viso rivolto verso l'alto in un atteggiamento molto vicino a quello di *Flamineus* nel nostro disegno (Fig.138), (Fig.139).

Uno sguardo infine va dedicato anche alla miniatura della metà del Quattrocento in Umbria²⁰⁰ e ad un prodotto come la pergamena della *Leggenda dell'Indulgenza della Porziuncola* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Instrumenta XI.8)²⁰¹, dove il miniatore di penna mostra lo stesso tipo di tratteggio, lo stesso sguardo vagamente bamboleggiante dei personaggi e la stessa consistenza delle figure del nostro specialmente quando si fa copista di miniature, nel recto dei fogli (Fig.140).

Come avremo modo di chiarire in seguito il ruolo del *Libro di Giusto* come libro di modelli diverrà centrale per le botteghe di vari artisti specialmente nell'area laziale.

Un'ultima considerazione va tuttavia affrontata per il foglio F.N. 2820r (TAV.XXXIII), dove al centro troviamo la figura di San Giuliano l'Ospitaliero (Fig.141).

Anche la sua presenza all'interno del taccuino potrebbe dichiarare una provenienza o passaggio dell'artista nell'Italia centrale, poiché proprio la *inventio* del ritrovamento delle spoglie del santo nel 1442, porta a Macerata che da allora lo elesse a santo patrono della città. La vicenda agiografica di Giuliano si trova nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, ed ha come è noto risvolti leggendari ed 'edipici'. Si narra

¹⁹⁹ Si guardi il paragrafo .5.2

²⁰⁰ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005-2006, p. 7-69.

²⁰¹ Cfr. Scheda di Sesti in CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005-2006, p. 141-142.

infatti che il santo uscito per la caccia ferì un cervo che lo avvertì di come un giorno avrebbe ucciso con la propria mano i suoi genitori.

Si era trattato di un dramma della gelosia, in quanto Giuliano rientrando in casa e credendo che nel proprio letto vi fossero la moglie con l'amante uccise i genitori che inaspettatamente erano andati a trovarlo. Tra gli esempi figurativi più noti abbiamo il *San Giuliano* di Masolino (Firenze, Museo Arcivescovile di Arte Sacra a Santo Stefano al Ponte), (Fig.142) con le storie della predella (Museo della Fondazione Horne), (Musée Ingres, Montauban), che sono parti del trittico Carnesecchi realizzato per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze²⁰².

Il nostro San Giuliano è elegantemente abbigliato con una veste ad ampie falde e decorata dai risvolti di pelliccia, segno del suo nobile lignaggio. In una mano reca un volatile e nell'altra il pezzo di una preda utile per l'arte venatoria. La figura del santo è accompagnata dal cane.

La presenza del culto di San Giuliano Ospitaliero nel Lazio è documentata nella chiesa di Faleria nel viterbese²⁰³. La chiesa del borgo laziale eletta Collegiata nel 1439 da Papa Eugenio IV, fu dedicata al santo e proprio nel XV secolo fu notevolmente ampliata. Nella zona absidale attualmente si trova un affresco raffigurante San Giuliano²⁰⁴, ritratto sullo sfondo della città dove si scorge il castello Anguillara. L'immagine si deve ad un artista della seconda metà del XV secolo e dell'Italia centrale. La figura è ben concepita con il santo dall'aspetto giovanile e dolce, con la bionda chioma riccioluta cadente sulle spalle (Fig.143). L'iconografia e la postura della figura con il volatile in mano rimandano al nostro disegno.

Il foglio del taccuino presenta inoltre intorno alla figura stante dell'Ospitaliere, una serie di figure a mezzo busto che un artista in tempi distanti dall'esecuzione del gruppo di disegni e presumibilmente intorno al 1460, realizzò come semplici studi, probabilmente tratti da affreschi.

Il tipo di figure che sfoggiano sul capo acconciature e copricapi di foggia rinascimentale sono tipologie cortesi come si possono vedere nella serie di Uomini

²⁰² Sul San Giuliano di Masolino e gli scomparti di predella si veda la pubblicazione a cura di CIATTI-FROSININI-BELLUCCI 2008.

²⁰³ Cfr. Gufi, Romagnoli, Riganati, Sansone, in BOESCH GAJANO – ERMINI PANI 2008, p. 217-221.

²⁰⁴ CIVITANO 2009, p. 393-414.

illustri affrescati post 1464 da Giovanni Angelo d'Antonio per la signoria dei Da Varano nel Palazzo ducale di Camerino²⁰⁵.

Ci troviamo quindi nuovamente nello stesso ambito territoriale tra l'Umbria e le Marche in quella felice congiuntura cui sembra appartenere il nostro artista e dove pare possa aver circolato il taccuino.

²⁰⁵ DE MARCHI 2010, p. 318-320.

4.2 Riprodurre il «MARMO» per documentare l'antico tra storia e mito.

Niente di più esplicito può caratterizzare una copia dall'antico, come la parola «MARMO» apposta a chiare lettere e come *titulus* in uno dei disegni del Libro di Giusto. L'artista quindi nel verso dei fogli conferma la funzione del suo taccuino, in una affermazione che dimostra il ruolo vero e proprio del libro di modelli. A comprenderlo basterebbe infatti questa sola e dichiarata consapevolezza dell'artista che nel termine individua allo stesso tempo l'oggetto materiale, ma anche la sua forza evocativa. Il marmo, il più nobile tra i materiali nei monumenti della classicità e che a Roma si poteva ammirare nei sarcofagi, nelle colonne e archi trionfali e nei rilievi di gesta eroiche e mitologiche e nelle imprese della storia antica. Così il marmo si palesava agli occhi degli artisti del primo Rinascimento giunti nell'Urbe²⁰⁶ da Ghiberti a Donatello da Masaccio a Masolino, fino a Pisanello, che a Roma produsse una serie di disegni nel suo Taccuino di viaggio con copie di singole scene, utili per il suo sterminato repertorio di immagini.

L'artista del *Libro di Giusto* ci comunica dunque attraverso una semplice iscrizione di sua invenzione e assimilata per tipologia a tutti gli altri *tituli* che accompagnano la serie, che nei disegni del Rinascimento la memoria dell'antico trovò un luogo privilegiato di espressione²⁰⁷.

All'interno della serie organica degli Uomini illustri, nel verso dei fogli, in alcuni e ben definiti punti ci sono gli inserti che riguardano due tradizioni figurative dell'antichità: una scena di battaglia e una mitologica.

Il F.N.2818v, il primo del taccuino, presenta un particolare della battaglia di Traiano contro i Daci (Fig.144), copia della relativa lastra marmorea che decora il fornice centrale dell'arco di Costantino a Roma²⁰⁸ (Fig.145). Alcuni particolari della tecnica esecutiva del disegno rivelano che l'artista ha progettato l'inserimento *ab origine* e questo manifesta chiaramente che la sua copia dall'antico si armonizzava con

²⁰⁶ CAVALLARO 2005, p. 328- 332.

²⁰⁷ Sull'antico e il disegno rimane di fondamentale importanza il censimento di BOBER – RUBSTEIN 1986.

²⁰⁸ Ibidem 1986, p. 191 n. 158.

la copia dal moderno, vale a dire con la serie degli Uomini illustri affrescati entro il 1432 da Masolino da Panicale nel Palazzo di Montegiordano degli Orsini. Tale unione tra antico e moderno era inoltre sorretta e amplificata dalla parata degli illustri, dove la storia sulla linea diacronica si intrecciava con gli eventi del presente in un *unicum* suggestivo e straordinario.

Nessuna cesura quindi si nota tra il foglio e la copia dall'antico che non appare come semplice bozzetto ma come parte di un insieme. Il foglio nella porzione superiore è stato nettamente diviso in due campi di egual misura e con questa operazione l'artista si è ritagliato lo spazio in cui inserire a sinistra l'immagine della Sibilla Erofila e a destra la scena di rievocazione storica della famosa battaglia. (Tav.XXXI). Nonostante il disegno si caratterizzi per il linearismo tipico che il nostro artista ha impresso alle sue figure, si nota il rispetto di ogni dettaglio, quasi a voler garantire con precisione la restituzione del modello.

Partendo dalla parte inferiore si nota che l'artista riporta per esempio la zampa recisa del cavallo²⁰⁹ che è trattenuto dalle briglie e non si tratta dell'unico dettaglio: la prova della sua fedeltà, è nella figura del dace rappresentato di profilo con le ginocchia piegate e mentre si volge verso il cavallo spinto nello scontro dall'imperatore.

Della figura l'artista disegna l'abito con tutti i suoi risvolti, il mantello svolazzante e come nel rilievo omette il volto, non per mancanza di spazio come sembra suggerire l'immagine di primo impatto, ma per volontà di adesione all'originale. Un dettaglio indica che, proprio nell'esecuzione di questo procedimento l'artista ha avuto un ripensamento: si nota infatti sottostante un primo disegno del volto eseguito a punta d'argento con la traccia del naso, che viene poi tralasciata nella successiva ripassatura a penna.

Dalla storia archeologica del monumento trionfale sappiamo che le lastre marmoree con i rilievi storici di Traiano, Adriano e Marco Aurelio poste nel passaggio interno, nei medaglioni e nell'attico erano parti prelevate da altri monumenti²¹⁰. Si deve pensare infatti che in origine il grandioso fregio traiano, che era alto circa tre metri, con le grandi figure ad alto rilievo, raggiungeva la lunghezza di circa trenta metri.

²⁰⁹ CAVALLARO 1988, p. 181, 184; scheda di MINASI in FIORE 2005, p. 338.

²¹⁰ PENSABENE 1999, p. 13-14.

Il fornice centrale dell'arco costantiniano era sicuramente la parte più accessibile agli sguardi. Per questo i rilievi dell'*Adventus* di Traiano furono adoperati in un progetto di celebrazione imperiale e li collocati per essere visti, divenendo poi anche per gli artisti del Rinascimento oggetto fondamentale di studio.

Risulta quindi importante osservare che nel nostro taccuino viene in qualche modo documentato anche lo stato materiale e frammentario del rilievo traiano che esattamente nel punto dove termina il nostro disegno mostra l'accostamento delle lastre effettuato in fase di reimpiego, quando si perse volutamente l'integrità di alcuni brani come per esempio nella sostituzione delle teste-ritratto dell'imperatore Traiano che furono rilavorate come Costantino.

Nel nostro disegno con la scrupolosa attenzione dei particolari l'artista, non coglie quel carattere di *pathos* che invece è presente, come nella scena celebre dei soldati che esibiscono quali trofei di guerra le teste mozzate dei vinti. Non crediamo all'ipotesi che ciò sia dovuto al fatto che il disegno sia una copia tratta da un altro disegno e per questo perda di freschezza e realismo, quanto piuttosto al *modus operandi* dell'artista che anche in altre scene cruento non cede al sentimento. Enigmatica come una sfinge egizia è per esempio Cleopatra, mentre la serpe le morde il seno nel foglio F.N. 2823v (TAV. XXXVI), i Filistei che giacciono sotto i piedi di Sansone nel foglio F.N.2826v, (TAV. XXXIX) sembrano giovani appena addormentati, mentre Lucrezia nel foglio F.N. 2831v (TAV. XLIV), si suicida conficcandosi un pugnale nel petto e sembra restare impassibile alla tragedia che l'ha coinvolta.

Dal confronto del foglio con la copia del rilievo traiano con altri disegni che riportano la stessa scena si può notare che siamo di fronte ad un caso abbastanza isolato e che gli artisti delle generazioni successive come quella che vide all'opera per esempio Amico Aspertini (1474-1552) hanno osservato e recuperato il modello antico attraverso la lente ormai idealizzante del pieno classicismo. Questo risulta evidente per esempio nel disegno di Aspertini custodito a Londra (British Museum, inv.1923-4-20-2)²¹¹ dove si nota l'impronta di uno stile proprio e la personale rivisitazione del tema nel Dace al centro che impugna uno scudo e qui si è 'dotato' del volto (Fig.146).

La presenza della copia del rilievo traiano dell'Arco di Costantino nel nostro taccuino di disegni non contrasta inoltre con la nuova attribuzione stilistica che in

²¹¹ FAIETTI 1995, p. 236.

questa sede abbiamo argomentato, in quanto per esempio si deve allo stesso perugino Benedetto Bonfigli che fu a Roma nel 1449-1450²¹², quella che si può definire la prima riproduzione della struttura architettonica dell'arco, nell'affresco del Miracolo di san Ludovico da Tolosa nella cappella dei Priori di Perugia.²¹³ Questo dimostra quanto sia stato centrale l'aggiornamento e la riflessione sui temi dell'antico proprio per quegli artisti umbri che frequentavano l'ambiente della curia di Niccolò V. Così lo stesso Benozzo Gozzoli del quale, ricordiamo, non mancano gli esempi architettonici della classicità nel suo *corpus* di disegni²¹⁴ e gli altrettanti studi di statuaria.

Guardando ora alle altre copie dall'antico presenti nel *Libro di Giusto*, i fogli F.N. 2829v, F.N. 2830v, F.N.2831v (Fig.147) presentano tre soggetti che sono integralmente copiati da un corteo bacchico. Un rilievo di età augusteo-tiberiana e proveniente da Ercolano, (Napoli, Museo Archeologico Nazionale), (Fig.148), sembra l'esatto modello dei nostri disegni, ma vedremo che si tratta di una tradizione ben consolidata. Come abbiamo già esaminato per il rilievo traiano, anche nel caso di questa copia si deve comunque presupporre la totale aderenza dell'artista al modello. Già Adolfo Venturi nel 1900²¹⁵ dava notizia del soggetto presente nel nostro taccuino, seguendo le indagini di Hauser sui tipi di rilievi neoattici, in cui figuravano i due satiri e la menade.

Si individuarono allora tre rilievi, quello di Ercolano che abbiamo citato, un altro custodito a Londra al British Museum ed uno a Parigi al Museo del Louvre.

In particolare l'esemplare parigino risultava quello noto a Roma in casa di Alessandro Rondanini come peraltro documentava Cassiano dal Pozzo²¹⁶: «Tre pezzi di cinque o sei palmi l'uno di mezzo rilievo di marmo bianco, che furon trovati nelle rovine d'un tempio, si credeva di Apollo o Bacco presso S.Martino de Monti. In uno di essi nell'altro tre baccanti, maschi e femmine col Tigre o Panthera che sia».

²¹² I pagamenti effettuati in suo favore per i lavori eseguiti nei Palazzi Vaticani dimostrano l'attività dell'artista nel cantiere niccolino Cfr. MAZZERIOLI in MANCINI 1992 p. 151

²¹³ SENSI 1996a, P. 123-129, SENSI 1996b, p. 90-95; TORELLI 1998, p. 140-146.

²¹⁴ CAVALLARO 2005, p. 331

²¹⁵ VENTURI 1900, p. 157-158.

²¹⁶ Nello stesso *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo si trova un disegno di Pietro Testa con il soggetto della menade danzante seguita da un leopardo (lato destro del Sarcofago indiano di Bacco) Cfr. scheda di Carita in SOLINAS 2002, p. 234.

La tradizione ebbe poi fortuna anche nelle basi di candelabro, si vedano quello lavorato in bronzo con una menade e due satiri (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, inv. PV 9280) e quello del Museo del Louvre (MA 239)²¹⁷. Dalle fonti documentarie e iconografiche sappiamo inoltre che proprio la base del Louvre era in origine in una chiesa di Tivoli e successivamente nel Cinquecento entrò a far parte della collezione del cardinale Domenico Grimani.

Tra gli artisti che riprodussero il corteo fu l'architetto toscano Giuliano da Sangallo che fu a Roma a partire dal sesto decennio del Quattrocento ed ebbe un rapporto privilegiato con l'antico. La faccia con la sola menade danzante della base di candelabro del Louvre è copiata nel f.30v del codice Vat.Lat.Barb. 4424 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), dove in una iscrizione viene anche esplicitata la provenienza «ATigholi...Intriandolo»²¹⁸, mentre una lastra unitaria del corteo con i due satiri e la menade è nel f.29v del Taccuino senese (Siena, Biblioteca Comunale, S.IV.8)²¹⁹.

Il corteo bacchico del Taccuino senese²²⁰ è quello che indubbiamente si lega alla stessa tradizione iconografica riportata nel nostro *Libro di Giusto*, anche se l'ordine delle figure non è lo stesso e lo stile sciolto e ricco di tratteggi, finalizzati alla resa chiaro-scurale con l'incrocio delle linee, rende le figure meno statiche (Fig.149).

Quanto al raffronto tra i nostri disegni e il rilievo del corteo bacchico si può pensare quindi che l'artista si ispirò totalmente ad un modello presente alla metà del Quattrocento a Roma e senza dubbio molto vicino, se non identico a quello di Ercolano. Non possiamo aderire però con certezza all'ipotesi di Adolfo Venturi: cioè che la disposizione delle tre figure in tre diversi fogli del taccuino possa suggerire che si tratti di una base di candelabro che prevedeva le tre distinte facciate, ognuna con il proprio soggetto. Il modo con cui l'artista ha infatti operato nella serie degli uomini illustri denota un carattere selettivo di fondo. Egli pur copiando integralmente i particolari dei singoli personaggi masoliniani non rispetta la sequenza e l'ordine che essi avevano nel

²¹⁷ BOBER RUBISTEIN 1986, p. 121-122, n.89, 89a.

²¹⁸ Ibidem, p. 164.

²¹⁹ BORSI 1985, p. 250. Sul taccuino esiste una antica riproduzione facsimilare a cura di FALB 1902.

²²⁰ I due esemplari, il codice Barberinianus e il taccuino senese sono in pergamena e la tecnica utilizzata in entrambi è disegno a bistro e penna.

ciclo degli affreschi, pertanto essi sono scelti e disposti in modo arbitrario all'interno dei fogli. Proprio per questa ragione si può pensare che egli abbia agito ugualmente per il rilievo bacchico.

Ciò che invece si può notare è l'adesione dell'artista per esempio all'immagine della Menade alle proporzioni e al movimento di danza della figura che indossa un abito svolazzante e che suona un timpano. Sono rispettati anche i particolari come i sandali suolati che mostra ai piedi e che invece sono assenti dagli altri modelli, specie nelle basi-candelabro. Un altro dettaglio consiste nel modo con cui è rappresentata la testa piegata all'indietro con la chioma che pare agitata dal vento²²¹ e che il nostro artista realizza con il consueto linearismo che risulta in tal caso di notevole efficacia. Si nota inoltre che alla linea di contorno, sempre molto netta nei nostri disegni si alterna qui all'interno della figura un sottile tratteggio, espediente che notiamo viene utilizzato anche nel rilievo traiano. Probabilmente l'artista tenta di dare volumetria alle immagini, proprio per fingere la plasticità originaria del modello, ma senza riuscirvi.

La stessa aderenza al rilievo marmoreo si nota anche nella rappresentazione dei due satiri. Il primo dalla corporatura robusta mantiene il tirso terminante con una pigna, il tipico attributo dei seguaci di Bacco. Il movimento della figura è dato da un piede che poggia in terra e dall'altro che è a mezz'aria. La pantera al suo fianco lo segue girando la testa. L'altro satiro suona un doppio flauto e segue il modello, dal nastro incrociato sul capo, alla pardalide riposta sulla spalla. Nel nostro disegno l'unica differenza è nel nostro disegno nella rappresentazione di un poggio roccioso nella parte destra.

La tradizione dei disegni dall'antico a Roma nel Quattrocento ebbe come interprete principale proprio il Pisanello se si pensa per esempio alla straordinaria menade danzante che si trova nel disegno su pergamena F. 214 inf. n.15r (Milano, Biblioteca Ambrosiana) (Fig.150). La leggerezza e qualità dell'opera è nel trattamento della figura che sembra quasi lievitare per la leggerezza dell'abito aderente al corpo. La donna è sulla punta di piedi e, nel panno ampio che volteggia sul capo, la veste cade e scopre la nudità, il tratteggio fittissimo e a incrocio e sottolinea le ombreggiature. Il modello è noto nella fronte del sarcofago con corteo di Dioniso Arte romana II sec. Vaticano, Cortile del Belvedere.

²²¹ La stessa posizione del capo e dei capelli si nota in un'altra base di candelabro che si trova a Venezia, Museo Archeologico (inv.122).

Il motivo del corteo bacchico era stato più volte riprodotto a Roma; lo dimostra un altro disegno attribuito a Pisanello inv. P II 41 (Oxford, Ashmolean Museum)²²², sempre con la menade danzante e ancora il disegno RF 38 (Louvre, Département des Arts Graphiques) (Fig.151) su carta preparata verdina, di minor pregio ma giocato sullo stesso tema.

All'artista umbro che disegnò le copie dall'antico nel nostro taccuino si deve quindi la testimonianza di un altro tassello di quella cultura artistica di età niccolina che a Roma, a contatto diretto con gli esemplari dell'antichità, ebbe modo di rinnovarsi, sebbene questo rinnovamento nei nostri disegni non vada inteso nello stile ma nel senso documentario di una trasmissione di *exempla*.

Ai citati Benedetto Bonfigli e Benozzo Gozzoli dobbiamo aggiungere lo stesso Bartolomeo di Tommaso al quale come abbiamo detto più si avvicinano per qualità stilistica i nostri disegni. Anche lui e la sua bottega avranno avuto contatti nell'Urbe con le figure della *romanitas*, se oltre ai lavori nel Palazzo Apostolico in Vaticano lo stesso *magister* Bartolomeo fu impegnato come è noto nel cantiere del Campidoglio²²³.

²²² BOBER RUBISTEIN 1986, p. 120, n.86, CASU 2004, p. 134.

²²³ Sulla questione Bartolomeo di Tommaso si guardi il paragrafo 4.1.

5 Illustrare i versi di una Canzone agostiniana

5.1 La *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna e la sua tradizione figurativa

Il recto dei fogli del nostro prezioso taccuino di disegni riportano il testo e le illustrazioni della *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di cui fu autore a metà del Trecento, il bolognese Bartolomeo de' Bartoli²²⁴.

Si tratta quindi di una ben precisa tradizione letteraria e iconografica che ha il suo esordio e vertice nel codice del Museo Condè di Chantilly (Ms.599 (XX C (1) 6), esemplare di dedica che Bartolomeo *compositor operis*, scrisse per Bruzio Visconti²²⁵ e che fece illustrare da suo fratello Andrea de' Bartoli, artista e miniatore²²⁶.

I disegni del Libro di Giusto vanno quindi considerati innanzi tutto come una copia di età rinascimentale di un prezioso manoscritto medievale. Analizzeremo diffusamente il come e il perché di tale scelta, cercando soprattutto di collocarla in un preciso contesto culturale: per questo è tuttavia necessario partire proprio dal codice del Museo Condè che, sebbene per alcune differenze che esamineremo non possa essere definito il modello diretto del nostro taccuino, è tuttavia il testimone principe di una tradizione letteraria e codicologica ed è senza dubbio per altrettanti aspetti, a partire dalle illustrazioni, il più vicino al nostro.

Il codice Ms.599 è pergameneo e consta di dieci fogli di formato (333 x 226 mm) (Figg.152-162). Il testo della Canzone in volgare italiano è disposto in maniera

²²⁴ Per un breve profilo biografico Cfr. ORLANDELLI 1964, p. 559-560. Bruzio, fu tiranno di Lodi dal (1339-1344) per volere di suo padre Luchino Visconti signore di Milano. Fu nella storia un personaggio singolare, uomo spietato e insieme un bibliofilo appassionato che prediligeva proprio i componimenti a carattere morale. Fu autore egli stesso di poesie. Cfr. PICCINNI 2007.

²²⁵ «Incipit cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii, nati incliti ac illustri principis domini Luchini Vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de virtutibus et scientiis vulgarizatis»

²²⁶ Sul codice di Chantilly si guardi l'edizione in fac-simile Cfr. DOREZ 1904; SCHMIDT 1973, 57-73; PELLEGRIN 1955, p. 358-359; scheda di STIRNEMANN in D'URSO-MULAS-STIRNEMANN-TOSCANO 2000, p. 12-17.

regolare su dieci linee nella parte inferiore del foglio, mentre le rubriche ad inchiostro rosso, con la definizione in latino delle virtù e delle scienze, sono su due o tre linee nella parte superiore. Gli altri elementi para-testuali che possono essere definiti di ‘servizio’, accompagnano il testo principale e forniscono alcune informazioni di rimando alle opere scritte o attribuite a Sant’Agostino e sono disposte su due o sei linee, nel margine del foglio, nella parte destra o sinistra.

L’autore del componimento morale dichiara infatti nel prologo che il suo testo è di chiara ispirazione agostiniana e non fa alcun mistero dell’utilizzo delle sentenze latine del Padre della Chiesa per corredare la sua opera in volgare. Venti splendidi acquerelli e le iniziali figurate decorano integralmente il codice con uno stile che attesta quella fase di aggiornamento della cultura trecentesca bolognese verso i nuovi canoni del naturalismo²²⁷.

Dal punto di vista testuale la Canzone è introdotta dal prologo con la dedica a Bruzio Visconti nel recto e l’invocazione a Sant’Agostino nel verso, mentre segue una precisa distinzione in due parti, ciascuna di otto stanze²²⁸.

Le stanze hanno un foglio introduttivo e un foglio riassuntivo o di congedo. La *Teologia* del f.2r introduce la serie delle sette Virtù cardinali (*Prudenza* f.2v, *Fortezza* f.3r, *Temperanza* f.3v e *Giustizia* f.4r) e teologali (*Fede*, f.4v, *Speranza*, f.5v e *Carità*, f.5v). Chiude la prima parte il foglio di congedo al f.6r²²⁹. La *Filosofia* del f.6v introduce la serie delle sette Scienze del trivio (*Grammatica* f.7r, *Dialettica* f.7v, e *Retorica* f.8r) e del quadrivio (*Aritmetica* f.8v, *Musica* f.9r, *Geometria* f.9v, *Astrologia* f.10r). Chiude la seconda parte il foglio di congedo al f.10v²³⁰.

Per quanto concerne l’illustrazione del codice nel f.1r si trova l’immagine del dedicatario Bruzio Visconti, rappresentato a cavallo con il seguito di due figure allegoriche di cavalieri: il *Vigor* ovvero il valore militare e il *Sensus*, l’intelligenza. In basso sulla destra quattro figure allegoriche femminili la *Circumspectio*, l’*Intelligentia*

²²⁷ In generale sulla miniatura a Bologna tra Duecento e Trecento si veda MEDICA 2005, p. 177-193.

²²⁸ In particolare sul testo letterario Cfr. DE LAUDE 1996a, p. 201-217; DE LAUDE 1996b, p. 96-101; DE LAUDE 1998, p. 95-111.

²²⁹ «Explicit prima pars Breuze cantice, in qua tractatur de virtutibus vulgariter distinctis».

²³⁰ «Explicit secunda pars Breuze cantice de scientiis vulgariter distinctis».

la *Discretio*, madre delle virtù, e la *Docilitas*, madre delle scienze, introducono l'autore del componimento, in ginocchio, mentre offre la sua opera al potente signore (Fig.152).

Con la rappresentazione del Trionfo di Sant'Agostino nel f.1v si manifesta esplicitamente l'impianto agostiniano dell'opera letteraria con il Padre della Chiesa seduto in cattedra e trionfante sugli altri personaggi rappresentati all'interno di sette riquadri: a sinistra Mosè, San Giovanni Evangelista e Sant'Ambrogio a destra Ezechiele, San Paolo e San Gregorio a destra (Fig.153).

Per i fogli introduttivi della *Teologia* (Fig.153) e della *Filosofia* (Fig.158) l'artista costruisce delle varianti illustrative più complesse così come per i fogli di congedo dove, una struttura ad albero genealogico contiene nei medaglioni tutte le rappresentazioni sintetiche delle *Virtù* e delle *Scienze*.

A partire dalle quattordici stanze che la Canzone dedica nello specifico alle virtù e alle scienze, il progetto decorativo del miniatore diviene regolare e prevede il 'contenimento' delle immagini all'interno di una tabella figurata di forma quadrata (140 x 140 mm) e delimitata da una cornice che ingombra la parte centrale del foglio. La tabella presenta all'interno uno schema iconografico con la donna-allegoria seduta in trono. La reiterazione della stessa soluzione per la prima e seconda parte della *Canzone* viene appositamente studiata per essere funzionale anche alla distinzione testuale dell'opera stessa, che, come abbiamo visto, procede come un dittico che da un lato canta le virtù contrapposte ai vizi e dall'altro le scienze accompagnate dagli uomini che le hanno rese celebri nella storia. All'interno della tabella i *tituli* in latino affiancano tutte le immagini, mentre le altre iscrizioni interne ai disegni paiono esplicitare i significati di ogni singola rappresentazione.

Dal punto di vista stilistico le miniature manifestano una particolare raffinatezza nell'uso del colore steso con la leggerezza dell'acquerello, mentre le forme rivelano gli sviluppi di un'arte naturalistica, capace di creare soluzioni ampie e ben definite in una forma di neogiottismo²³¹ che è fino in fondo privo di arcaismi²³².

²³¹ MANZARI 2009, p. 277-278.

²³² Fondamentale per la comprensione dello stile naturalistico di Andrea è il saggio di VOLPE 1993, p. 38-48.

Andrea de' Bartoli²³³, la cui opera è documentata a partire dal 1359 fu attivo a Bologna nell'ambito della miniatura ed ebbe come committenti personaggi di rilievo come il cardinale Egidio Albornoz, per il quale come è noto miniò alcuni volumi trascritti dal fratello Bartolomeo. Nel 1365 ricevette un pagamento dal cardinale Androino per gli affreschi realizzati nel castello di Pavia con la collaborazione di un certo Jacopino de' Papazzoni e di suo figlio Pietro²³⁴. Del ciclo realizzato per i Visconti, e che possiamo immaginare certamente di più ampio respiro, ad oggi rimane l'unica figura della *Geometria* (Fig.163), dipinta nello spazio della cappella del castello pavese²³⁵. L'immagine attribuita alla mano di Andrea de' Bartoli, sebbene mostri dal punto di vista iconografico alcune analogie con la figura della *Geometria* del codice di Chantilly, non raggiunge nello stile l'altezza qualitativa delle miniature (Fig.160). Ci chiediamo quindi a tale proposito se non sia più appropriato ricondurre l'affresco proprio all'opera di quei collaboratori Jacopino e Pietro de Papazzoni, giunti a Milano con Andrea e noti solo nei documenti.

L'affresco della *Geometria* pavese è inquadrato in una cornice a motivo geometrico e risente ancora di schemi legati al passato, nella figura frontale e rigida della donna-allegoria seduta sul trono da cui partono le colonnine che reggono un'edicola. La scienza tiene tra le mani un piccolo compasso e il libro aperto. La *Geometria* miniata da Andrea de' Bartoli nel codice della *Canzone* accenna invece a un movimento che lascia vibrare il pannello composto in ritmiche falcature, in un risultato che è di per sé più animato, anche per via della presenza di Euclide, nella parte bassa.

Il tema delle virtù e delle arti liberali cui si lega l'impianto illustrativo che il miniatore bolognese progettò per il testo della *Canzone*, deriva e percorre sostanzialmente due strade: quella della tradizione miniata di ambito prevalentemente emiliano e in codici di opere giuridiche - si pensi ai due esemplari di Niccolò di Giacomo il ms. 197, antea D (Madrid, Biblioteca Nacional de España) e il ms. B. 42 inf.

²³³ Per uno sguardo sintetico sull'attività di Andrea de Bartoli Cfr. BENATI 1991, p. 592-593; MEDICA 2004, p. 19.

²³⁴ Bologna, Archivio di Stato, *Tesoreria, Introiti vari*, 1365, c.241r.

²³⁵ VICINI 2005, p. 177, 183; ROSSI 2012, p. 307- 333.

(Milano, Biblioteca Ambrosiana)²³⁶ (Fig.164) - l'altra è quella in affresco²³⁷. Entrambe le vie sono in qualche misura connesse agli Eremitani che elaborarono il soggetto del Trionfo di Sant'Agostino come maestro della Sapienza in un'allegoria che è tutta 'intellettuale' e per la quale non va escluso il ruolo del convento di San Giacomo Maggiore a Bologna, sede dello *studium* generale dell'Ordine²³⁸.

Un ulteriore e interessante caso della metà del Trecento emiliano, che vale la pena di citare per la presenza del soggetto, si trova in alcuni frammenti di vetrate attribuiti all'opera del cosiddetto maestro Dalmasio con le restanti figure di *Aristotele e Platone*, (Torino, Museo Civico d'Arte Antica) e *Socrate e Seneca* (Parigi, Musée national du Moyen Age)²³⁹.

Per quanto concerne la rappresentazione 'in monumentale' è il ciclo degli affreschi di Giusto de' Menabuoi realizzato entro il 1370 nella cappella del giurista Tebaldo Cortellieri della chiesa degli Eremitani a Padova, a giocare un ruolo determinante. Si tratta di un ciclo purtroppo andato largamente distrutto nel 1606 e del quale rimangono alcune parti rinvenute sotto lo scialbo nel 1898.²⁴⁰ A giudicare infatti da quanto è riportato dalle testimonianze documentarie, la decorazione doveva essere una *summa* esemplare del soggetto in questione. Gli affreschi di Giusto furono ampiamente osservati da Hartmann Schedel da Norimberga, il quale, studente a Padova nel 1463 riportò i soggetti e le relative iscrizioni del ciclo²⁴¹.

Nel Cinquecento Marcantonio Michiel fornì schematicamente la sua descrizione degli affreschi: «La cappella a man destra, che contiene da una parte le arte liberal, con gli uomini eccellenti in essa; dall'altra li vizii con gli uomini viziosi, et li uomini famosi nella Religione de S.Agostino, e li titoli delle opere de S.Agostino, fu dipinta da Giusto Padoano, ovver, come dicono alcuni Fiorentino. Fu istituita da M. Tebaldo di

²³⁶ Sulla tradizione miniata è indispensabile il saggio di COLETTI 1934, p. 101-122. Per una descrizione analitica del manoscritto madrileno Cfr. scheda di PITTIGLIO in COSMA-DA GAI-PITTIGLIO 2011, p. 222-224.

²³⁷ Si guardi il caso degli affreschi di Serafino de' Serafini a Ferrara (1378 ca), Cfr. scheda di PITTIGLIO in COSMA-DA GAI-PITTIGLIO 2011, p. 248-251

²³⁸ BLUME-HANSEN 1992, p. 77-85, scheda di COSMA in COSMA-DA GAI-PITTIGLIO 2011, p. 213-216.

²³⁹ VOLPE 2004, p. 3-19.

²⁴⁰ Sulla chiesa degli Eremitani a Padova Cfr. BETTINI 1970.

²⁴¹ Di questo ne diede notizia per la prima volta SCHLOSSER 1902, p. 279-338.

Cortellieri Padovano arlevo di Signori da Carrara nel 1370 e qual è retratto ivi a man destra dell'altare, come appar per lo elogio sottoscritto».²⁴²

La scoperta di una parte della decorazione generò in Adolfo Venturi l'idea, più volte ribadita,²⁴³ che il nostro libro di disegni fosse un modello preparatorio per il ciclo padovano; da questa convinzione ne derivò quindi lo stesso nome attribuito al taccuino, che da allora fu battezzato, come il Libro di Giusto²⁴⁴.

Un elemento interessante ancora da indagare è il fatto che Giusto de' Menabuoi quando fu chiamato a decorare la cappella Cortellieri, era di ritorno dal periodo milanese, proprio quando Andrea de' Bartoli e collaboratori affrescavano nel castello pavese il ciclo delle virtù e delle arti per i Visconti. Non si dovrebbe quindi faticare troppo a comprendere che possa esistere un *fil rouge* che leghi i vari esempi figurativi di questa intricata storia.

Una proposta organica di ricostruzione del ciclo degli Eremitani rimonta allo studio di Sergio Bettini²⁴⁵, il quale dopo aver esaminato nel globale tutta la questione critica, compreso il rapporto con i disegni del nostro taccuino, che allora era però viziato dall'attribuzione venturiana allo stesso Giusto, giunse a considerare il progetto illustrativo padovano come una redazione autonoma traente origine indubbiamente dalla complessa tradizione miniata, ma che da essa si discosta per l'impostazione delle figure delle virtù e delle arti che sono sedute entro scanni marmorei e inserite in edicole incorniciate da colonnine tortili e terminanti con volte a crociera in una finzione di un loggiato, che rispondeva alle esigenze di una logica spaziale che erano del tutto estranee alle rappresentazioni del codice miniato di Chantilly e di conseguenza del tutto assenti anche nei nostri disegni.

Il rimando è piuttosto alla soluzione delle nicchie che accolgono le virtù e le arti affrescate da Andrea di Buonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze. Per quanto comunque ad oggi è ancora possibile vedere degli

²⁴² Su Giusto de' Menabuoi a Padova cfr. SPIAZZI 1989, p. 92-93, nota 15, p. 123; SPIAZZI 2000, p. 191-192, SPIAZZI 2007, p. 369-376

²⁴³ VENTURI 1899, p. 345-376, VENTURI 1900, p. 157-158, VENTURI 1902, p. 391-426.

²⁴⁴ Si guardi a tale proposito il capitolo sulle acquisizioni dei disegni da parte del Venturi e in particolare in merito alla polemica instaurata con Schlosser che invece intuì la redazione quattrocentesca dei nostri disegni Cfr. SCHLOSSER 1902, p. 327-338.

²⁴⁵ BETTINI 1944, p. 112-117.

affreschi di Giusto a Padova, si possono notare i dolcissimi volti femminili delle donne – allegoria che hanno i capelli raccolti in trecce, mentre il manto dei panneggi è come velato dal colore che rende le forme lievi e armoniose.

L'immagine della *Prudenza* (Fig.165), dal punto di vista stilistico palesa i riferimenti alla volumetria giottesca, mentre per quanto concerne la sua impostazione si può ritenere del tutto analoga all'immagine della *Prudenza* di Andrea de' Bartoli (Fig.154). La sovrapposizione iconografica delle immagini riguarda anche i particolari come l'attributo della torcia con la fiammella accesa e la serie di iscrizioni presenti nel disco che la donna sorregge con una mano (Fig.166).

Una eco del ciclo degli Eremitani nella stessa Padova del Trecento fu ancora rielaborata in chiave 'laica', negli affreschi delle Virtù all'interno dell'ampio ciclo che decora la sala del Palazzo della Regione²⁴⁶. Le figure allegoriche sono state attribuite allo stesso Giusto, ma richiederebbero di essere riesaminate alla luce delle numerose ridipinture che ne hanno alterato l'originaria stesura (Fig.167).

A testimoniare la diffusione del modello figurativo della Canzone delle Virtù e delle Scienze anche in altri contesti extra mura agostiniane ci sono gli affreschi di Casa Minerbi del Sale a Ferrara²⁴⁷ datati agli anni 1370. L'artista noto come il maestro Stefano da Ferrara, nel definire il programma iconografico nel ciclo delle Virtù e dei Vizi ricorre, per la maggior parte delle figure allegoriche, al modello dei monocromi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova come per esempio la *Prudenza* posta in antitesi alla *Stoltezza*²⁴⁸, mentre per l'immagine della *Temperanza* si adegua al prototipo Niccolò da Bologna-Andrea de' Bartoli. Ne abbiamo prova nell'immagine della donna seduta che si volge verso il lato destro ed è intenta nel chiudere la porta del castello che tiene in mano come un modellino di città (Fig.168) e (Fig.169)

Chiarita quindi la storia della tradizione figurativa trecentesca della Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo de' Bartoli e compreso il ruolo del ciclo di affreschi di Giusto de' Menabuoi, possiamo ad oggi emancipare, con buona pace del Venturi, in maniera definitiva i nostri disegni dal ciclo padovano, del quale naturalmente non

²⁴⁶ RIGOBELLO, AUTIZI 2008, p. 223-235.

²⁴⁷ RAGGHIANI 1970, p. 16; BOSCKOVITS 1994, p. 56-67. Sull'uso della decorazione in chiave allegorica cfr. DUNLOP 2009, p. 91-109.

²⁴⁸ CURZI 2011, p. 19-25.

possono essere né una copia seppure tarda né tanto meno un disegno preparatorio. Il loro rapporto va quindi ridimensionato nei termini di una condivisione del tema dotto e di una comune appartenenza ad una ‘catena’ di immagini che ne tramandano il soggetto.

Il rapporto invece tra i disegni e il codice miniato di Chantilly va esaminato in maniera analitica e partendo innanzi tutto dalle differenze che intercorrono tra i due esemplari, basandoci sull’ipotesi, ancora oggi condivisibile, che i disegni siano una copia di un testimone intermedio che è intercorso tra il codice e il nostro prezioso taccuino²⁴⁹.

Una prima differenza riguarda la composizione del libro di modelli che presenta un numero di sedici fogli con una numerazione coeva a cifra araba posta nel margine superiore destro a partire dal n.2. Rispetto al codice, nonostante venga integralmente rispettato l’ordine sequenziale dei fogli, risultano mancanti il prologo, il foglio introduttivo della *Teologia* e i fogli di congedo. La numerazione prosegue quindi ininterrottamente dal n.2 al n.16, e si può ipotizzare che l’artista abbia operato una selezione dei fogli, stringendo a quelli che più lo interessavano ai fini del suo repertorio e in una logica tipica del *model-book*.

L’esclusione del prologo si può spiegare infatti proprio con una esplicita volontà di omettere il foglio connotato per così dire ‘politicamente’ dove cioè nel recto compariva il legame stretto tra l’autore Bartolomeo e il suo destinatario - committente, Bruzio Visconti, mentre nel verso il Trionfo di Sant’Agostino rimandava alla vocazione strettamente eremitana dell’opera. Quanto ai fogli di congedo si può ipotizzare che essi, presentando in forma d’albero una sostanziale ripetizione dei soggetti (Fig.157 e Fig.162) già raffigurati, siano stati ritenuti inutili per un insieme di immagini che doveva funzionare da guida iconografica.

La conferma del criterio selettivo nell’operazione condotta dal nostro autore dei disegni si trova nel foglio introduttivo della *Filosofia* (TAV.XXXVIII), elemento spartiacque tra la *prima* e *secunda pars* della Canzone. Nella porzione superiore del foglio si trova infatti un frammento di testo che appartiene al foglio di congedo della prima parte (Fig.157).

²⁴⁹ COLETTI 1934, p. 121.

Tale inserto-spia ci offre l'opportunità di poter affermare che l'artista-copista ha composto il taccuino avendo dinanzi un testimone completo della Canzone delle Virtù e delle Scienze.

La mancanza del foglio n.1, quello introduttivo della *Teologia*, resta ancora da spiegare e volendone ammettere l'esistenza, possiamo confermare che ad oggi non è stato rinvenuto nonostante la ricerca fatta dallo stesso Venturi e documentata dal suo scambio epistolare con i proprietari del taccuino²⁵⁰.

Un'altra importante questione da analizzare riguarda ancora il testo della Canzone che nei disegni mantiene la stessa *mise en page* del codice miniato, quasi che l'autore dei fogli abbia voluto al contempo tramandare sia il testo del componimento seppure mutilo di alcune parti, sia la sua illustrazione, assicurandone in qualche modo l'integrità. La presenza però di numerosi errori di trascrizione e dovuti per la maggior parte dei casi a vere e proprie incomprensioni, fanno pensare che l'artista, pur avendo voluto introdurre un processo di *imitatio* anche per quanto riguarda il carattere della scrittura, non si sia affidato ad uno scriba di professione.

A tale proposito va inoltre sottolineato che le iniziali figurate che nel codice decorano l'incipit delle varie stanze e che non sono attribuibili alla stessa mano di Andrea de'Bartoli, nei nostri fogli vengono sostituite da semplici iniziali calligrafiche a inchiostro rosso.

Analogamente al codice miniato il taccuino romano presenta le rubriche latine distinte e i para-testi di servizio con i riferimenti alle opere di Sant'Agostino.

Proprio su questi rimandi al *Corpus* letterario del Padre della Chiesa si può riscontrare che si tratta di citazioni a varie opere come il *De continentia* e il *De libero arbitrio* nel caso della Temperanza, il *De Fide et symbolo* nel caso della Fede, il *De doctrina christiana* nel caso della Carità, mentre nei casi per esempio della Grammatica, dell'Aritmetica e della Geometria, si fa riferimento alle *Retractationes*, proprio l'opera in cui è lo stesso Agostino che esprime la volontà di elaborare un piano enciclopedico sulle sette arti liberali: «Nel periodo in cui a Milano mi preparavo al battesimo ho cominciato a scrivere alcuni libri sulle discipline liberali. Mi ripromettevo così, seguendo un ben articolato e graduale percorso, di giungere io stesso e di condurre gli

²⁵⁰ Si guardi a questo proposito l'Appendice documentaria.

altri alla conoscenza delle realtà incorporee passando prima attraverso quelle corporee»²⁵¹.

Una differenza sostanziale riguarda inoltre la presenza nei fogli del nostro taccuino di un'altra parte di testo, che è del tutto assente nel codice miniato e che sta appunto ad avvalorare l'ipotesi dell'esistenza di un testimone intermedio tra i due esemplari. Nella parte superiore del foglio troviamo sei esametri latini disposti su sei linee e composti per ciascuna virtù contrapposta al vizio e per ciascuna arte alternata alla propria figura allegorica.

Gli stessi esametri si trovano in altri manoscritti che non sono testimoni della tradizione testuale della Canzone di Bartolomeo bensì in florilegi che accompagnano le immagini delle virtù e delle arti liberali nelle illustrazioni di due codici dei *Regia Carmina* di Convenevole da Prato, un testo panegirico scritto in lode di re Roberto d'Angiò. Si tratta del Cod. ser. Nov. 2639 della Österreichische Nationalbibliothek proveniente dalla collezione Ambras e del ms. Banco Rari 38 della Biblioteca Nazionale di Firenze²⁵² (Fig.170)

Nei codici le virtù sono affiancate a due a due all'interno di una stessa pagina e mentre la parte testuale sottostante riporta negli *incipit* i riferimenti alle opere di Sant'Agostino che divergono in vari punti dai nostri, seguono gli esametri latini che sono invece sovrapponibili.

Interessante è quanto Schlosser ha scritto sul rapporto tra testo e immagini per i codici dei *Regia Carmina*: «Questo elogio di Roberto è infatti interamente illustrato in modo che immagine figurata e parola, intrecciandosi straordinariamente fra loro e spesso sovrapponendosi l'una all'altra in modo strano, formano un'unità quasi inscindibile»²⁵³

Il taccuino di disegni è stato inoltre arricchito ancora da altri inserti testuali di servizio e che accompagnano le immagini dei Vizi, come si può riscontrare nei fogli

²⁵¹ BETTETINI 1997, p. VI-VII.

²⁵² Il codice dei *Regia Carmina*, Royal ms. 6. E. IX (Londra, British Museum) è privo delle pagine delle Virtù. Sulla tradizione miniata Cfr. SCHLOSSER 1896, p. 13-100; COLETTI 1934, p. 101-122; CIATTI 1993, p. 9-18. Per i codici viennese e fiorentino sono note le edizioni fac-similari.

²⁵³ L'articolo di Schlosser in Italia è uscito postumo con una traduzione di Ranuccio Bianchi Bandinelli Cfr. SCHLOSSER 1938, p. 81-90.

della *Prudenza*, della *Fortezza*, della *Giustizia*, della *Fede*, della *Speranza* e della *Carità* e dei corifei nel solo caso della *Dialettica*. Si tratta ancora di riferimenti che potremmo definire ‘item bibliografici’, come nelle citazioni al *Corpus* delle opere di Sant’Agostino. Le fonti cui si rimanda riguardano le personificazioni di Sardanapalo, Oloferne, Nerone, Ario, Giuda, Erode e Zoroastro.

Ne sono eloquenti i casi di Ario: «De Arrio heretico in speculo ystoriali et in storia ecclesiastica», con un probabile riferimento allo *Speculum historiale* di Vincenzo de Beauvais e all’*Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea, il caso di Nerone: «De Nerone in europio et eutropio et in istoria petri et pauli» con il rimando ad Eutropio e agli Atti apocrifi di Pietro e Paolo e infine Giuda: «De Juda in ystoria Sancti Mathie apostoli» con il rimando agli Atti degli Apostoli e alla storia della scelta di Mattia che dopo il tradimento dell’Iscariota fu associato agli undici.

Un’importanza basilare quindi per la comprensione delle illustrazioni che sono rappresentate nei nostri disegni consiste nell’esaminare le relazioni tra le parti di testo e le immagini. La Canzone morale di Bartolomeo è un componimento che è di per sé un’opera costruita su un attento lavoro di *collage* e risultano valide a tale proposito le parole di Silvia de Laude: «Per mettere insieme versi in volgare, parole latine non sue e immagini fitte a loro volta di parole, il compositor operis deve farsi tessitore o sarto: cucire fra blocchi che sono quasi riquadri di un patchwork, contrastare con le forze della coesione quelle, opposte, della frammentazione, a cui sembrerebbe votato un testo che risulta dal montaggio di ‘fili’ diversi, da legare gli uni agli altri col lavoro di una stessa spola»²⁵⁴. Quanto affermato sulla composizione del testo della canzone si può però analogamente pensare per l’impianto figurativo del codice miniato. Andrea de’ Bartoli, artista e *inventor*, ha dovuto creare un insieme di immagini che divenisse lo specchio di quel *patchwork* testuale e per farlo ha utilizzato la fonte iconografica della tradizione, rinnovandola con la forza speculativa dell’allegoria.

Le immagini sono corredate dai *titoli* che identificano i soggetti e dalle iscrizioni interne alle tabelle che sono utilizzate come una fondamentale guida o legenda per la comprensione di rappresentazioni che per loro natura erano di difficile interpretazione.

²⁵⁴ DE LAUDE 1996.

Per quanto riguarda i *tituli* nel Libro di Giusto, rispetto al codice, sono state introdotte alcune varianti che riguardano ancora i *Vizi* contrapposti alle *Virtù* e i *corifei* che accompagnano le *Scienze*.

Tali differenze si possono cogliere nei fogli della *Fortezza*, *Prudenza*, *Grammatica*, *Dialettica* e *Astrologia*. Per esempio nella *Grammatica* (TAV.XXXIX), dove troviamo la figura di Prisciano di Cesarea accompagnato dal *titulus* che recita «Priscianus cum maiori et minori volumine», in una dichiarata allusione all'opera della *Institutio de arte grammatica* o nel foglio della *Dialettica* (TAV.XL) che presenta una difformità che riguarda la figura di Zoroastro, che viene indicato come «rex Bactianorum», secondo una nozione aggiuntiva che è di per sé significativa, in quanto il mago era noto come re dei Battriani nell'opera di Isidoro di Siviglia.

Alcune differenze si possono notare nelle iscrizioni interne alla tabella figurata, quelle inserite nei cartigli o nei libri che sono attribuiti caratterizzanti delle donne-allegorie. Si guardi la *Giustizia* che nel nostro taccuino (TAV.XXXIV) perde del tutto la rappresentazione del tavolo circolare dove su un grande leggio sono riposti una serie di volumi l'uno aperto che riporta il testo - principio delle *Institutiones* di Giustiniano - e gli altri chiusi con le relative iscrizioni poste con intento realistico nel taglio delle legature (Fig.155).

Un criterio conforme si nota invece tra le miniature e i disegni nelle iscrizioni che specificano le qualità di ogni singola arte e che sono tratte in modo rapsodico da una serie di rimandi di tipo enciclopedico come per esempio dalle classificazioni del sapere che Ugo di San Vittore, illustre *magister* agostiniano del secolo XII, introduce nel suo *Didascalion* dove alle arti liberali si affiancano per la prima volta le arti meccaniche²⁵⁵. Si guardi la *Geometria* suddivisa nei tre campi di applicazione: l'*almetria*, *planimetria*, *subeometria*, vale a dire l'*altimetria*, la scienza che misura l'altezza, la *planimetria*, quella che misura il piano e la *cosmimetria*, quella che misura la sfera.

Quanto affermato sul testo della Canzone, sulle altre parti testuali degli esametri e rimandi bibliografici, sui *tituli* e infine sulle iscrizioni interne alla tabella figurata dimostra che il Libro di Giusto, pur adeguandosi al corpo principale della Canzone, è arricchito da un ampliamento testuale ed 'epigrafico' che complica ulteriormente il *collage* ospitando nelle sue pagine più elementi possibili per la lettura delle immagini.

²⁵⁵ PANTI 2011, p. 412-441.

Volendo esaminare i fogli dal punto di vista figurativo, si deve dunque evidenziare se il nostro artista nella sua operazione di copia ha introdotto nei disegni qualche elemento di novità.

Nel nostro taccuino viene utilizzato intanto lo stesso modulo tabellare del codice miniato anche se il quadrato originario viene sviluppato in una forma lievemente rettangolare attestandosi nelle dimensioni di 120 x 130 mm²⁵⁶. L'artista sembra agire di propria volontà solo in pochi casi, alle volte sottraendo dei particolari ed altre volte valorizzando le raffigurazioni.

Nel foglio della *Fortezza* (TAV. XXXII), che è giocato sull'allegoria di un doppio ruolo antitetico con Sansone che smascella il leone e Giuditta che taglia il capo ad Oloferne, emergono le differenze a partire dalla torre merlata che nel nostro disegno presenta una base circolare e si sviluppa come un cono, mentre nella miniatura di Chantilly ha la forma di un castello a due ripiani dalla forma cubica. Scompare per esempio del tutto la figura dell'ancella che nella miniatura accompagna Giuditta nel cruento assalto che si svolge tra le tende dell'accampamento assiro. Una variante è inoltre nella rappresentazione del Vizio-Oloferne che nella miniatura di Chantilly compare disteso nel proprio letto, mentre nel disegno è abbigliato da guerriero e la sua figura viene 'ingigantita' fino ad essere soggiogata da entrambe le personificazioni della *Fortitudo*, vale a dire Sansone che ne calpesta il corpo e Giuditta che gli taglia il capo. Mancano del tutto anche gli accenni al paesaggio che nella miniatura si inerpica su un fianco roccioso arricchito a sprazzi da piantine fiorite e leggera verzura.

Un elemento nuovo viene inserito nel foglio della *Speranza* (TAV. XXXVI), dove la donna non mantiene l'ancora, suo peculiare attributo, ma sembra sorreggere un libro. In luogo inoltre della semplice mano che sbuca dal cielo con il sole e la luna come è rappresentato nel codice di Chantilly (Fig.156), a personificare la grazia celeste c'è un angelo che ha in mano la corona e un lungo cartiglio.

Nonostante quindi qualche variante, il taccuino romano va letto e interpretato nella logica della copia. Appare indiscutibile il suo valore di testimonianza nel Quattrocento artistico sia per la trasmissione testuale della Canzone agostiniana sia per gli sviluppi di un tema figurativo moraleggiante, quello delle Virtù e delle Arti liberali che troverà compimento nel pieno Rinascimento.

²⁵⁶ Solo il foglio della *Filosofia* ha dimensioni (130 x 150 mm).

5.2 Il *Libro di Giusto* e il fregio delle Virtù nella Sala Vecchia degli Svizzeri del Palazzo Apostolico in Vaticano.

Gli affreschi quattrocenteschi che decoravano anticamente la cosiddetta Sala vecchia degli Svizzeri²⁵⁷ nel Palazzo Apostolico Vaticano, hanno da sempre destato l'interesse degli studiosi fin dal ritrovamento di alcuni lacerti, in una intercapedine visibile fra il solaio del terzo piano, sede attuale della Segreteria di Stato, e gli originari soffitti della sala che furono ribassati per ben due volte, prima con i soffitti lignei di Leone X e poi con quelli di Pio IV. La sala attualmente appare infatti nel suo aspetto decorativo cinquecentesco e il fregio non è naturalmente visibile dall'interno. Gli affreschi quattrocenteschi sono sottostanti ad un altro fregio, riconducibile all'età di Niccolò III e con motivi fitomorfi e naturalistici e graziosi volatili entro ghirlande floreali (Fig.171).

In merito al fregio quattrocentesco varie sono state le ipotesi attributive,²⁵⁸ dalle prime intuizioni di Redig de Campos (1967-1969), che assegnava l'opera alla scuola di Pisanello a Roma, a Cesare Brandi che, in un articolo intitolato *Di papa in papa* su la Fiera Letteraria del 15 febbraio del 1968, proponeva il nome di Bartolomeo di Tommaso, giudicando il rinvenimento come «la più saporita scoperta fatta in questi ultimi tempi in Vaticano»²⁵⁹.

Questa attribuzione si coniugava perfettamente con un'attestazione di tipo documentario, rinvenuta a suo tempo da Müntz (1878)²⁶⁰, che rimandava all'artista umbro: «A maestro Bartolomeo da Fuligno dipintore in palazzo, adi 10 luglio, ducati I, bolognini 31 d.c., contati allui per tanti ne spexe in più colori per bisogno del fregio che fa al presente sichonda sala».

²⁵⁷ Il nome deriva dall'età del Pontefice Paolo IV (1555-1559), quando in un documento l'aula veniva indicata come la stanza dove stava la guardia svizzera. L'ambiente fu indicato poi come stanza dei Paramenti, n quanto fungeva da spogliatoio per i cardinali che indossavano gli abiti liturgici, prima di assistere alla vestizione del Papa.

²⁵⁸ REDIG DE CAMPOS 1967, p. 49; REDIG DE CAMPOS 1969 pp. 125-128; BRANDI 1968 p. 25; CORNINI-DE STROBEL-SERLUPI CRESCENZI 1993, p. 81-91;

²⁵⁹ BRANDI 1968, p. 25.

²⁶⁰ MÜNTZ 1878-1882, I, p. 130-132.

Alla luce quindi della nostra nuova lettura stilistica del taccuino romano, possiamo in questa sede cogliere il nesso tra i disegni e il fregio vaticano, in un rapporto che va ben oltre alla comune redazione iconografica delle Virtù cardinali.

I disegni del taccuino che abbiamo infatti attribuito ad un maestro umbro attivo a Roma tra il 1450 e il 1455, portano a confermare che il fregio di età niccolina sia riconducibile allo stesso *milieu* artistico.

Nel nostro studio ci proponiamo inoltre di trovare quale sia la ragione dell'interesse del Pontefice Niccolò V (1447-1455)²⁶¹ per il tema delle virtù raffigurato nel fregio. Ci chiediamo quindi se, facendo riferimento al taccuino, sia possibile ipotizzare un recupero in chiave umanistica della trecentesca Canzone di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna, nell'ambiente dotto che circondava la curia romana negli anni del Giubileo del 1450.

Quanto rimane della decorazione pittorica del fregio vaticano,²⁶² partendo dalla parete occidentale della sala, consiste in cinque campi alternativamente su fondo rosso o azzurro disegnati da una cornice a profilo quadrilobato e posta in isorcio.

Nei campi ancora visibili si alternano le figure di tre Virtù accompagnate dai relativi *tituli*: la *Fortezza*, la *Giustizia* e la *Prudenza*, mentre al centro è inserito lo stemma pontificio²⁶³. Sulle pareti orientali e settentrionali ci sono invece una serie di puttini alati con lo stemma niccolino. Le immagini delle virtù sono integralmente esemplate su quelle della Canzone di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna.

La *Fortezza* su fondo azzurro è rappresentata da un personaggio armato (Fig.172) che si può, alla luce del confronto con la miniatura (Fig.173) e la sua copia grafica (TAV.XXXII), identificare con Sansone. Nel fregio è del tutto mancante la parte inferiore, dove avrebbe dovuto vedersi il leone, che fu smascellato secondo quanto narra il noto episodio biblico²⁶⁴. Sansone e il leone insieme al mito classico di Ercole, divennero nella tradizione iconografica le personificazioni della Fortezza. Nel nostro disegno manca invece proprio la parte superiore del foglio, con il busto e il volto di Sansone, mentre è visibile la torre, che compare analogamente nell'affresco e con le

²⁶¹ PASCUCCI 2004, p. 26-35.

²⁶² WESTFALL 1974, p. 135-137.

²⁶³ Una larga parte intonacata che segue lo stemma pontificio lascia immaginare la presenza di un'altra rappresentazione allegorica di Virtù, probabilmente la Temperanza.

²⁶⁴ Si rimanda per la descrizione completa dell'episodio al Catalogo, TAV. XXXII.

medesime iscrizioni: «*magnanimitas, magnificentia, perseverantia, constantia, fiducia, patientia, securitas, tollerantia et firmitas*»

La virtù della *Giustizia*, su fondo rosso, è raffigurata come una donna dalla bionda chioma riccioluta (Fig.174) proprio come viene stilizzata dai linearismi del nostro disegno (Fig.175) che mostra il capo adorno di boccoli. La donna mantiene un libro aperto con le stesse iscrizioni: «*religio, pietas, gratia, observantia, veritas, obedientia, innocentia, concordia*».

La *Prudenza* si presenta nella classica posa della donna-allegoria. La figura, su fondo azzurro, mostra il capo inclinato cinto da una fascia che raccoglie la morbida capigliatura, mentre i delicati lineamenti fanno dell'immagine un esempio di eleganza nel segno ancora lieve della cultura tardogotica (Fig.176).

La donna impugna nella mano destra la torcia accesa, mentre con la sinistra mantiene il disco con le iscrizioni che riproducono integralmente quelle presenti nei due testimoni testuali della Canzone, vale a dire il codice di Chantilly (Fig.154) e il nostro taccuino di disegni (Fig.166). Nel primo cerchio, ci sono la serie di parole che alludono allo scorrere del tempo: «*Infantia, tempus praesens, pueritia, adolescentia, preterium, iuventu, senectus*»²⁶⁵, mentre all'interno, nella parte superiore, c'è l'indicazione «*nox*» e nell'inferiore «*dies*» e infine al centro compaiono le qualità proprie della virtù la «*memoria, intelligentia, prudentia, circumspectio, docilitas, cautio et ratio*».

Questi confronti, nonché alcune differenze tra gli affreschi e i disegni, nell'immagine della Fortezza, dove la torre presenta la forma quadrata a due ripiani,²⁶⁶ ci portano ad ipotizzare che entrambi gli artisti, l'autore del fregio e il maestro dei disegni, lavorando nella stessa bottega si adeguarono con fedeltà ad un modello comune per la Canzone delle Virtù e delle Scienze, ovvero un codice miniato che evidentemente era accessibile negli stessi anni nell'ambiente umanistico della curia romana. In ogni

²⁶⁵ Per esempio è possibile riscontrare l'identità di alcuni particolari nelle iscrizioni, nell'immagine della Prudenza del nostro taccuino dove nel disco a conclusione del cerchio che include la prima serie di iscrizioni c'è una croce, che per esempio non compare nel codice miniato di Chantilly.

²⁶⁶ Anche se non mancano alcune differenze come la torre della Fortezza che presenta diversamente dal disegno la forma quadrata e a due ripiani come nell'originario codice di Chantilly.

caso affreschi e disegni sono testimonianze dirette della straordinaria fortuna del tema in età niccolina.

Se come abbiamo potuto esaminare, i disegni si possono attribuire ad un artista umbro presente a Roma e vicino proprio a quel Bartolomeo di Tommaso, cui sono stati più volte ricondotti gli stessi affreschi del fregio, per i lavori da lui compiuti e documentati in Vaticano nel periodo compreso tra l'agosto del 1451 e il novembre del 1453, non dovrà meravigliare che un artista come Simone da Roma, cui recentemente Anna Cavallaro restituisce l'esecuzione del fregio, possa aver condiviso gli stessi motivi del nostro libro di modelli che, a sua volta, circolava in quegli anni tra gli artisti della bottega operosa nel Palazzo Vaticano. Questo *atelier* conta una serie di nomi, tutti provenienti dalla stessa area umbro-laziale²⁶⁷. L'uso dei taccuini di modelli in bottega è cosa ovvia, soprattutto in un ambiente come quello della Santa Sede, ricco di stimoli e composito in cui frescantì e decoratori lavoravano a stretto contatto con i miniatori di Papa Niccolò. Si chiarisce quindi come un tema di non facile ricognizione qual era la 'Canzone', fino ad allora del tutto inedito nell'Urbe possa essere riemerso così prepotentemente.

Tra i vari documenti che attestano l'attività di Bartolomeo di Tommaso a Roma, quello del 21 agosto del 1451, oltre ad evidenziare un ruolo guida del fulignate, indica che Simone da Roma sarebbe dovuto intervenire negli affreschi qualora il maestro non li avesse portati a termine²⁶⁸. Come abbiamo avuto modo di vedere gli affreschi della Cappella Paradisi in San Francesco a Terni sono quanto di più vicino si possa immaginare per la maturazione stilistica dell'artista umbro, prima di raggiungere l'Urbe. Questo porta a pensare che soluzioni come quelle del sottarco che introduce alla cappella con i quadrilobi rosa che inquadrano i profeti Geremia, Daniele, Malachia, Isaia, Giona e Abdia siano *sine dubio* da porre in relazione con gli affreschi vaticani. (Fig.138). Ritornando agli elementi stilistici del fregio va comunque precisato che le prime intuizioni di assegnare l'opera a Pisanello, maggior esponente proprio della cultura del tardogotico e continuatore a Roma della dignità che questo stile aveva

²⁶⁷ CAVALLARO 2000, p. 374-376; CAVALLARO 2008, p. 122-125; Rimane invece l'incertezza dell'attribuzione a scuola abruzzese-umbra o laziale in PASUT 2010, p. 437.

²⁶⁸ Camerale I, b.1285 (1451), f.246 Cfr. nota 36 in CAVALLARO 2008, p. 129.

acquisito con gli affreschi di Gentile da Fabriano in San Giovanni in Laterano²⁶⁹, non erano poi così peregrine. Pisanello come si sa dai notissimi documenti dopo la morte di Gentile avvenuta nel 1427²⁷⁰ arrivò Roma e nel 1431 lo sostituì nella grande impresa decorativa lateranense per la quale aveva ereditato anche i suoi strumenti di lavoro.

A tal proposito possiamo rilevare nel fregio della Sala Vecchia degli Svizzeri alcuni elementi che portano a nostro avviso proprio a quella stessa radice culturale, a partire dai particolari decorativi come la corposa foglia d'acanto a monocromo bianco, che si staglia sulla campitura dello sfondo e ricorda i frammenti decorativi rinvenuti nella decorazione del fregio sommitale della Basilica di San Giovanni²⁷¹ (Fig.177).

Alla mano dell'artista veronese e alla sua bottega è attribuito inoltre il disegno della *Cattura di San Giovanni Battista*, (Londra, British Museum)²⁷² (Fig.178) che viene riferito, insieme al disegno con il *Battesimo di Cristo* (Parigi, Museo del Louvre, Departement des Arts Graphique), al ciclo di affreschi gentileschi. In alcuni particolari della Cattura, come per esempio il tipo di armatura indossata dai soldati che afferrano il Battista, si può cogliere un possibile riferimento stilistico per il Sansone affrescato nel fregio vaticano, il quale indossa la corazza fregiata sulla spalla dal motivo a pinna caudata. Ancora ad un altro dipinto gentileesco, restituito al periodo romano, vale a dire la *Lapidazione di Santo Stefano* (Vienna Kunsthistorisches Museum) (Fig.179) in uno dei carnefici che scagliano le pietre contro il santo martire si può trovare il motivo del nastro annodato sul capo e quella dolcezza del volto che ha la *Prudenza* vaticana.

La ricezione di queste sigle stilistiche gentilesche e pisanelliane per gli artisti e miniatori umbri era comunque cosa accertata se pensiamo per esempio alla pagina con la *Dichiarazione al catasto di Niccolò Piccinino* (Perugia, Archivio di Stato, Catasti I.24, c.6r)²⁷³. Nel foglio all'interno della tabella ci sono quattro angeli bardati di corazza reggenti lo scudo araldico, in una esasperazione di linearismi e rimandi allo stesso

²⁶⁹ Sugli affreschi del Laterano RIGHETTI TOSTI CROCE 1988, p. 107-108; DE MARCHI 1998, p. 161-213; GILL 2006, p. 63-71; BERNARDINI 2008, p. 119-125.

²⁷⁰ Su Gentile e la sua attività romana DE MARCHI 1992, p. 236-247; MAZZALUPI in LAUREATI-MOCHI ONORI 2006, p. 83-84, p. 140-141 e si guardi in ultimo DELLE FOGLIE 2012, p. 5-24.

²⁷¹ DE MARCHI 2006, p. 27.

²⁷² DE MARCHI 1992, p. 244.

²⁷³ CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005-2006, p. 14-15.

Pisanello, specialmente nella parte inferiore dove va in scena una battaglia cavalleresca che sembra l'eco degli affreschi mantovani.

All'artista che lavorò nel Palazzo Apostolico va comunque restituita l'intuizione di coniugare in monumentale e in un *unicum* decorativo, qual è appunto un fregio di andamento orizzontale che decorava ad un'altezza considerevole la parte terminale della muratura della sala, sia l'elaborazione umanistica di un tema dotto, come quello delle virtù e delle arti²⁷⁴, sia soggetti come quelli dei festosi puttini che sembrano imitare un altro repertorio molto noto negli stessi anni nelle illustrazioni dei codici umanistici.

Di ciò che è rimasto dei perduti affreschi anche i quadrilobi delle pareti settentrionale e orientale della sala, con la serie dei puttini alati, meritano una particolare attenzione²⁷⁵, nonostante non brillino di grande qualità artistica e lascino ipotizzare l'intervento di un collaboratore per elementi giudicati secondari. I paffuti e giocosi putti dal roseo incarnato e quasi rialzati in monocromo dal piano di fondo, sono ritratti in vari atteggiamenti: uno cavalca un cigno bianco (Fig.180), l'altro impugna un arco e sembra inseguire la sua preda, l'altro con le guance paffute suona una cornamusa, mentre altri due amabilmente rincorrono le svolazzanti farfalle (Fig.181). Il repertorio dei puttini alati fu particolarmente diffuso nel campo del minio, si guardi il fregio marginale con i puttini alternati alle sette arti liberali²⁷⁶ nel codice della Divina Commedia, ms. ital.74 (Parigi, Bibliothèque Nationale) di Bartolomeo di Fruosino (1366-1441)²⁷⁷. Qui, tra l'immagine della Musica con Tubalcain e della Retorica con Marco Tullio Cicerone, si trova un putto che sembra volere appunto afferrare una carnosa farfalla (Fig.182).

L'attestazione dei puttini alati che giocano all'interno di bordure a bianchi girari insieme ad un repertorio variopinto di uccelli e animali fantastici si trovano in numerosi codici di ambito toscano della metà del secolo XV, e riconducono alle stesse tipologie

²⁷⁴ Con l'adesione da parte dell'artista al programma iconografico della Canzone di Bartolomeo si può anche ipotizzare che nel fregio vi fossero le rappresentazioni delle scienze o arti liberali.

²⁷⁵ Anche nello sfondo con i puttini l'artista utilizza l'alternanza del colore rosso e azzurro.

²⁷⁶ Per l'iconografia delle arti liberali in questo caso il miniatore ha guardato al modello del Cappellone degli Spagnoli, Cfr. paragrafo 5.1.

²⁷⁷ DRAKE BOEHM in KANTER-DRAKE BOEHM-STREHLKE...1994, p. 314-317.

illustrative gradite al Pontefice Niccolò V ordinate per l'esecuzione dei suoi codici²⁷⁸. Anche sullo stile dei miniatori presenti nella curia negli anni del Giubileo si può supporre una loro formazione centro-italiana con particolare riguardo proprio all'area umbra.

Lo stesso marchigiano Jacopo da Fabriano²⁷⁹, artista attivo presso illustri personaggi della curia romana, mostra nel suo repertorio l'utilizzo dei puttini intenti in giochi infantili e intrecciati alle decorazioni. Si guardi il frontespizio del manoscritto Reg.Lat. 1882 (Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano). In un particolare del decoro inferiore del foglio notiamo i putti, tra cui si distingue il suonatore di cornamusa (Fig.183).

Si comprende ora più chiaramente il repertorio decorativo al quale ricondurre anche la parte del fregio arricchita da racemi d'acanto e fogliami, così come lo stemma pontificio con la tiara e le chiavi petrine incrociate su fondo rosso all'interno di un quadrilobo che ricorre nelle miniature coeve e allestite *ad hoc* per il Pontefice, come nel bas de pages del f.1r del Vat.lat.1766, delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano con commento di Lorenzo Valla²⁸⁰ o nel Vat. Lat. 447 con una silloge delle opere di S.Agostino²⁸¹.

Dalla biografia di Tommaso Parentucelli, Niccolò V, sappiamo che nacque a Sarzana nel 1397 e nel 1417 compì i primi studi a Firenze, proprio in quello scorcio di anni in cui si andava formando la dolce culla dell'umanesimo; nel 1421 divenne segretario del vescovo Niccolò Albergati e si trasferì a Bologna. La sua formazione dapprima orientata verso gli studi teologici si fregiò anche della frequentazione della facoltà delle arti²⁸². Da subito mostrò i suoi interessi verso gli *studia humanitatis* adoperandosi nella ricerca di codici antichi nelle biblioteche italiane ed europee e intrattendendo rapporti personali con Ambrogio Traversari e Niccolò Niccoli. Collaborò all'allestimento della biblioteca di San Marco a Firenze compilando il cosiddetto canone

²⁷⁸ PASUT 2010, p. 420. In generale sulla miniatura dell'età niccolina Cfr. PASUT 2000, p. 103-155.

²⁷⁹ FACHECHI DANESE, 1999.

²⁸⁰ MANFREDI 2010, p. 168.

²⁸¹ PASUT 1994, p. 119.

²⁸² Sulla biografia e la formazione di Niccolò V si veda il volume a cura di BONATTI-MANFREDI 2000.

bibliografico. Nel 1444 con la morte di Albergati fu elevato al titolo di cardinale di Bologna e successivamente il 18 marzo del 1447 alla cattedra di Pietro.

Da pontefice cercò con tutte le sue forze e con l'esperienza acquisita in San Marco di avviare la straordinaria rinascita della Biblioteca Vaticana, arricchendo la sua collezione personale, commissionando manoscritti *ex novo*, e dimostrando una vastità di interessi che spaziano dalla teologia ai classici²⁸³.

Alla luce della lettura degli affreschi del fregio, insieme al recupero della Canzone di Bartolomeo de' Bartoli a Roma, come testimoniato dal nostro taccuino di disegni, non si può, considerare solo una casualità la presenza del codice delle *Metamorfosi* di Apuleio (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2194)²⁸⁴ nella Biblioteca del Pontefice. Il codice pergameneo, con miniature di altissima qualità attribuite al giovane Niccolò da Bologna²⁸⁵ o ad anonimo di ambito bolognese altrimenti detto come l'Illustratore²⁸⁶, fu realizzato per Bruzio Visconti dallo stesso Bartolomeo de' Bartoli nel 1345. L'appartenenza del manoscritto alla collezione di Niccolò V è possibile stabilirla dalle fonti documentarie²⁸⁷.

Nella bellissima iniziale del frontespizio delle *Metamorfosi* vaticane (Fig.184), si trova Bruzio Visconti elegantemente abbigliato mentre riceve il codice dalle mani del copista Bartolomeo de' Bartoli. Un cagnolino pezzato indica la fedeltà del *familiaris*. Ciò che si può rilevare dalla illustrazione delle *Metamorfosi*, manoscritto che precede di soli quattro anni la Canzone di Chantilly, è l'importanza riservata al tema delle Virtù. L'iniziale con la figura di Bruzio presenta infatti le figure delle Virtù teologali - Speranza, Fede e Carità - mentre in basso, all'interno di un medaglione polilobato, le figure delle Virtù cardinali - Prudenza, Temperanza, Giustizia e Fortezza - reggono lo stemma Visconti. Nonostante il miniatore si adegui alle proprie conoscenze, per definire l'iconografia delle Virtù. Molto singolare è la figura della Fortezza che porta la pelle leonina e uno scudo decorato dal simbolo della torre.

Se dunque Niccolò V possedeva questo codice scritto dal copista bolognese, non si può escludere che già dagli anni della sua formazione universitaria e poi come

²⁸³ MANFREDI 2010, p. 160-182.

²⁸⁴ PELLEGRIN – DOLBEAU – FOHEN - TILLIETTE 1991, p. 517; DE LAUDE 1996a, p. 201-202.

²⁸⁵ CONTI 1981, p. 95.

²⁸⁶ MEDICA 2005, p. 188.

²⁸⁷ MANFREDI 1994, p. 430.

cardinale di Bologna, fosse a conoscenza del filone di componimenti di tema morale di cui la Canzone, inventata e scritta da Bartolomeo de' Bartoli, era stato l'*exemplum* da cui scaturì una diffusione figurativa a partire dagli anni settanta del secolo XIV nel territorio emiliano²⁸⁸. I rapporti del Papa con Bologna non furono mai interrotti, lo dimostra la commissione del maestoso polittico ad Antonio e Bartolomeo Vivarini in onore del cardinale Albergati per la chiesa di S. Girolamo nella Certosa²⁸⁹.

Si possono spendere poi alcune parole sull'apprezzamento che un componimento a carattere agostiniano, come era quello della Canzone di Bartolomeo, poteva suscitare in Niccolò V che studiò approfonditamente Sant'Agostino, come attesta la numerosa presenza delle opere del Padre della chiesa nella sua raccolta di libri latini²⁹⁰.

I manoscritti vanno dalle opere più note, come i vari esemplari del *De Civitate Dei*, alle opere 'minori'. La raccolta niccolina presenta ulteriori testi che appartengono alla teologia dei *magistri sacrae paginae* agostiniani e alla storia della loro spiritualità, quali le opere di Ugo di San Vittore, Gregorio da Rimini, Egidio Romano, Agostino Trionfo e Pietro Lombardo²⁹¹.

Da queste considerazioni, compreso il ruolo degli affreschi del fregio, possiamo concludere che quanto compiuto dai disegni del nostro taccuino è un'operazione umanistica, nel senso proprio del termine; da un lato abbiamo quindi un caso di trasmissione testuale e dall'altro il recupero di una tradizione iconografica che si era perduta.

Sul genere delle Arti liberali abbiamo un altro esempio coevo, si tratta del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, codice Urb. lat. 329, (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana) del secolo XV che è la copia diretta del Marziano Capella del secolo XII, il codice S. Marco 190 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)²⁹². Qui uno scriba ha riprodotto il testo e un artista le illustrazioni che accompagnavano in origine il manoscritto medievale. Il codice membranaceo di

²⁸⁸ Cfr. Cap. 5. A tale proposito va sottolineato il ruolo dei codici di natura giuridica miniati da Niccolò da Bologna per la formazione dell'iconografia delle Virtù, manoscritti ai quali probabilmente durante la formazione universitaria lo stesso Parentucelli poté avere accesso.

²⁸⁹ AURIGEMMA 2000, p. 415-424.

²⁹⁰ MANFREDI 2010, p. 168.

²⁹¹ Per gli inventari e la raccolta niccolina Cfr. MANFREDI 1994.

²⁹² Cfr. scheda di Leonardi in BUONOCORE 1996-1997, p. 417-419.

dimensioni (350 x 240 mm) fu commissionato dal duca di Urbino Federico da Montefeltro e contiene una parte dedicata alle Arti liberali: *Grammatica, Dialettica, Retorica, Geometria, Aritmetica, Astronomia e Musica*. I fogli con le grandi miniature a piena pagina ripropongono quelle medievali rielaborando totalmente l'impostazione arcaizzante e perdendo ad esempio alcuni attributi e i *tituli* di riferimento delle immagini. Le parti testuali sono invece omogenee e riportano integralmente gli esametri latini nella parte superiore²⁹³. Siamo quindi di fronte ad un processo di copia anche se le immagini delle arti come la *Musica*, qui seduta su un ampio sedile e circondata dagli strumenti musicali, assumono una classicità pienamente rinascimentale (Fig.185).

Nel nostro taccuino invece l'artista non rielabora stilisticamente le immagini ma si adegua al modello tardotrecentesco. In merito al recupero iconografico va precisato che proprio negli stessi anni si registra una fortuna del tema delle virtù e delle arti liberali, impiegate anche in contesti 'laici' come nei cassoni nuziali di area fiorentina di cui abbiamo vari esempi dallo Scheggia a Giovanni dal Ponte.

In particolare, sono le due facce del cassone con la rappresentazione delle Virtù e delle Arti di Pesellino (Birmingham Museum of Art)²⁹⁴ datato al 1455, a destare il nostro interesse, sia per la loro impostazione sia per alcuni particolari che denotano una riflessione approfondita sul tema e probabilmente anche un'influenza di stampo religioso²⁹⁵ (Fig.186-187). Sul fondo oro del pannello l'artista pone le donne-allegoria all'interno di una intelligente soluzione che gli consente, al tempo stesso, di mantenere l'unità delle figure e scandirne la successione nello spazio.

Il sistema è concepito sul piano orizzontale nel sedile da cui partono le colonnine sormontate da una trabeazione. Le donne sono tutte sedute e si alternano, come nei nostri fogli, ai vizi e ai corifei. Sebbene Pesellino sembri adeguarsi al modello iconografico principe della tradizione toscana, vale a dire quello del Cappellone degli Spagnoli, per alcune figure ci sono dei particolari che possono far riflettere su una libera interpretazione del soggetto, come la figura della *Fortezza* che è rappresentata in antitesi alla figura di Sansone (Fig.188). Abbiamo più volte citato Sansone poiché anche nei

²⁹³ Da notare è la disposizione degli esametri del componimento di Capella posti nella parte alta del foglio come gli esametri del nostro taccuino.

²⁹⁴ BASKINS-CHONG-BRILLIANT 2008, p. 96-100.

²⁹⁵ Per l'analisi dell'iconografia delle virtù e delle arti liberali nei pannelli di Pesellino e per l'ipotesi di una loro destinazione in ambito religioso Cfr. THOMAS 2002, p. 67-77.

nostri disegni figura nella personificazione della *Fortezza*. Pesellino in questo caso introduce però una variante molto significativa citando un altro episodio che caratterizza il personaggio biblico, quando in una delle imprese note nel *Libro dei Giudici*, (Gdc 14,5-9), compì lo sterminio dei filistei impugnando una mascella d'asino. In basso una colonna spezzata in più parti rappresenta simbolicamente l'ultima prodezza dell'eroe veterotestamentario, quando dopo il tradimento di Dalila fu imprigionato, e attaccandosi alle colonne del tempio lo fece crollare morendo assieme a tutti i filistei (Gdc 16,21-31). È importante a questo punto sottolineare la presenza di Sansone poiché nel *Libro di Giusto* ricorre anche nel verso dei fogli nella serie degli Uomini illustri, barbuto e con una folta chioma di capelli viene rappresentato nel F.N. 2826v (Fig.189), (Tav.XXXIX). Non stupisce l'immagine del personaggio biblico nel programma iconografico del ciclo Orsini, ma il suo recupero in età rinascimentale è particolarmente interessante, come dimostrano la tavola di Pesellino, il nostro disegno e il Sansone di Jacopo Bellini (Londra, British Museum)²⁹⁶ (Fig.190).

Ritornando al tema delle virtù e delle arti secondo il modello della Canzone di Bartolomeo de' Bartoli come è riprodotto nel fregio vaticano, gli affreschi del castello Caetani di Sermoneta dimostrano una diffusione del tema nel territorio laziale probabilmente anche grazie al nostro taccuino di disegni²⁹⁷. Negli spazi delle cosiddette 'camere pinte' si trovano infatti gli affreschi databili intorno al nono decennio del Quattrocento con un ciclo dedicato alle sette virtù.

Nonostante il cattivo stato di conservazione degli affreschi è possibile vedere ancora intatte le immagini della Prudenza, della Giustizia, della Fede, della Temperanza e della Fortezza accompagnate dai relativi *tituli*²⁹⁸. Tutte le figure sono accolte all'interno di troni composti da ampie nicchie con un verdeggianti sfondo di paesaggio di alberi, rocce e cespugli.

Come l'originario schema della Canzone, gli affreschi, attribuiti a Desiderio da Subiaco²⁹⁹, sono impostati sull'alternanza delle virtù trionfanti sui vizi. Nella stesura del programma iconografico l'artista incorre però in palesi errori interpretativi e,

²⁹⁶ La cultura artistica produrrà una serie di opere incentrate proprio sulle straordinarie gesta di Sansone Cfr. DE CAPOA 2003, p. 256-270.

²⁹⁷ PERGUIDI 2003, p. 43-48.

²⁹⁸ Rimane invece solo un frammento della figura della Temperanza.

²⁹⁹ PETROCCHI 1999, p. 301-311

mescolando gli attributi iconografici, non rende giustizia del rigido e ben formulato impianto teologico di stampo agostiniano³⁰⁰. Questa incomprensione dipese forse dal fatto che l'artista non aveva a disposizione diretta il taccuino di disegni né un menabò da cui trarre le sue composizioni: probabilmente desunse a memoria ciò che aveva visto nell'Urbe e che poteva arricchire il suo bagaglio di immagini.

Sarebbe altrimenti inspiegabile l'immagine della *Fede* che, invece di calpestare Ario come nel nostro disegno, è contrapposta ad Epicuro, personificazione del vizio che è proprio dell'immagine della *Temperanza*. La *Fede* di Sermoneta è una fanciulla coronata, vestita di ampio abito, con una mano che indica il cielo e con l'altra che sorregge un disco, attributo che nel modello di Bartolomeo de' Bartoli identifica invece l'immagine della *Prudenza*. Il disco è comunque suddiviso in dodici campi che riportano all'interno le iscrizioni del Credo, secondo quanto si trova nell'immagine della *Fede* del nostro taccuino, anche se a Sermoneta le iscrizioni risultano colme di errori grammaticali. Nel nucleo interno al disco si trova l'immagine del crocifisso, un'aggiunta ritenuta probabilmente valida nel contesto della simbologia cristologica del Credo (Fig.191).

L'artista di Sermoneta si discosta dal modello della Canzone per gli attributi propri delle virtù, aderendo invece a modelli iconografici consolidati e diremmo più classici, come nella *Giustizia* reggente la spada e la bilancia, o la *Prudenza* che reca in mano lo specchio. Ancora una volta si può notare l'errata interpretazione del vizio che è contrapposto all'immagine della *Giustizia*: al posto di Nerone è riportata la personificazione di Erode, che invece avrebbe dovuto essere contrapposto alla virtù della *Carità* (Fig.157). Nell'immagine della *Prudenza* il vizio è però correttamente rappresentato nella figura di Sardanapalo e in tal caso si nota l'aderenza alla tradizione iconografica medievale con il re assiro disteso a terra e con l'attributo della conocchia e del fuso che alludono alla sua vita dissoluta come si trova nel nostro disegno (Fig.192), (TAV. XXXI).

Anche l'immagine della *Fortezza* di Sermoneta si adegua al modello della Canzone, nella personificazione allegorica di Giuditta e Oloferne (TAV.XXXII), ma la figura femminile è realizzata secondo la più diffusa immagine della fanciulla che regge

³⁰⁰ Sulla tradizione figurativa della Canzone Cfr. Cap. 5.

il capo tagliato del re assiro, e secondo un modello che è testimoniato anche nel nostro taccuino nel verso del foglio F.N.2821v.

È evidente che alla base delle differenze tra i disegni e gli affreschi di Sermoneta ci sia un problema di distanza cronologica: questi ultimi vanno guardati alla luce di quelli che erano i nuovi riferimenti culturali, sia per lo stile, sia per il tema, per esempio delle Arti liberali, cioè gli affreschi del Pintoricchio nell'Appartamento Borgia³⁰¹.

Torniamo quindi proprio in Vaticano, luogo da dove siamo partiti per il fregio della Sala vecchia degli Svizzeri. Alla mano di un altro e sommo artista umbro si deve una nuova impostazione del soggetto delle Arti liberali, qui sì pienamente rinnovate. L'elaborazione del programma iconografico³⁰², affidata all'erudito Annio da Viterbo, risente ancora della tradizionale impostazione delle donne – allegoria alternate ai personaggi che le hanno rese illustri. Non manca per esempio nell'immagine della *Musica* la figura che sempre abbiamo visto dai codici miniati agli affreschi, vale a dire Tubalcain, il vecchio fabbro che martella insistentemente sull'incudine (Fig.193).

«Sotto le stanze ove Raffaello lasciò eterni esemplari di pittura monumentale il Pinturicchio, per Alessandro VI Borgia, coronò le idealità medioevali»³⁰³. Se dunque proprio a queste idealità bisognava guardare, è necessario ripensare al ruolo del taccuino di disegni come mezzo di trasmissione di idee dal Medioevo al Rinascimento.

³⁰¹ MANCINI 2007, p. 125-147

³⁰² Sull'iconografia del ciclo Cfr. POESCHEL 1999.

³⁰³ VENTURI 1913.

6 Il Taccuino degli Uomini illustri

6.1 Il *Libro di Giusto* e la fortuna di un guida iconografica: dalla *sala theatri* di Masolino da Panicale al Palazzo ducale di Tagliacozzo.

Il tema degli Uomini illustri³⁰⁴ è di antica data e la sua radice umanistica rappresenta di volta in volta, una nuova possibilità interpretativa a seconda del luogo e della stagione storico artistica ove tale soggetto si colloca e trova compimento. Per la storia dell'arte del Quattrocento il perduto ciclo di affreschi di Masolino da Panicale a Roma realizzato entro il 1432 nel Palazzo di Montegiordano del cardinale Giordano Orsini (1360/70-1438)³⁰⁵, doveva rappresentare un *exemplum*, una sorta di cartina di tornasole sulla quale gli artisti del Rinascimento che da tutta la penisola giungevano a Roma si orientarono per apprendere quella che per loro era in fondo una lezione magistrale di storia.

Come rappresentare gli eroi del mito, i personaggi dell'antichità, i consoli della *Res Publica* romana, i filosofi, i Padri della Chiesa e i sovrani del mondo che da Oriente ad Occidente avevano brillato di virtù? Come rappresentare la pianta della città eterna?

In fondo questo era il repertorio che l'Enciclopedia dello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais aveva mostrato nel suo trattato descritto poi analiticamente dal ciclo masoliniano.

Ad oggi è possibile parlare degli affreschi e trarre alcune conclusioni su quella che doveva essere la loro composizione solo attraverso una serie di testimonianze manoscritte e miniate che ne documentano l'esistenza e la cronologia. Tra le fonti documentarie per la ricostruzione del ciclo sono fondamentali il Ms. Theol. et Phil. Q 4° 171 della Württembergische Landesbibliothek, di Stoccarda ff. 84r-87v e il ms. 63 della Biblioteca civica di Arezzo ff. 149v-152r³⁰⁶, mentre tra gli esemplari figurati si enumerano il codice miniato da Leonardo da Besozzo, Milano, collezione privata Crespi-Morbio ff.1-20, il ms.Varia 102, Biblioteca Reale, Torino ff.9r-138v, la

³⁰⁴ DONATO 1985, p. 97-152

³⁰⁵ KÖNIG 1906, SIMPSON 1966, p. 135-159.

³⁰⁶ GAGLIARDO 1996, p. 107-118.

cosiddetta *Cronaca Cockerell*³⁰⁷, nove fogli attribuiti alla mano di Barthélemy d'Eych e dispersi in vari musei (New York, Metropolitan Museum; Amsterdam, Rijksmuseum; Melbourne National Gallery of Victoria; Ottawa, National Gallery of Canada) e collezioni private; la *Cronaca* della Bibliotheca Philosophica Hermetica di Amsterdam ff.1r-39v, il ms. Lat. 9673, Paris, Bibliothèque Nationale ff.3-26 e il foglio sciolto della Bibliothèque Municipale di Dijon, ms. Lat. 2949³⁰⁸.

Tra questi testimoni c'è anche il nostro *Libro di Giusto*, che si può definire come l'unico libro di disegni tratto dal ciclo di affreschi e concepito come una vera e propria guida iconografica.

La testimonianza di Masolino attivo nel ciclo Orsini ci è data da Giorgio Vasari nell'edizione torrentiniana delle *Vite* (1550)³⁰⁹ quando riferiva che l'artista «andatosene a Roma per studiare, mentre che vi dimorò, fece la sala di casa Orsina Vecchia in Monte Giordano». Su questa affermazione di poi contraddetta nelle altre edizioni delle *Vite*³¹⁰, si è basata l'attribuzione del perduto ciclo, nel quale però, vista la vastità ed eccezionalità del ciclo di affreschi, dobbiamo necessariamente immaginare attivi anche una serie di collaboratori. Per comprendere l'impresa decorativa nel Palazzo simbolo degli Orsini³¹¹ e per misurare la qualità del suo stile occorre guardare le opere che dopo il ciclo degli uomini illustri egli licenziò a Roma per un altro cardinale umanista vale a dire Branda Castiglioni nella cappella di Santa Caterina in San Clemente.

Tra tutti i codici miniati che testimoniano l'esistenza del ciclo Orsini, quello di Leonardo da Besozzo custodito nella collezione privata Crespi Morbio di Milano è l'unico che si può, per la completezza della serie accertata sulla base dei *tituli* riportati dalle fonti manoscritte, per la 'fedeltà' delle riproduzioni e per la vicinanza cronologica, accostare al perduto modello di Masolino.

Leonardo da Besozzo fu probabilmente a Roma, in anni molto vicini al completamento del ciclo (post 1432), quando l'arresto dei lavori nella Cappella

³⁰⁷ TOESCA 1952, p. 16-20; TOESCA 1970, p. 62-66; REYNAUD 1993, p. 224-226; STOKS-MORGAN 2011, p. 238.

³⁰⁸ I documenti e le copie sono stati messi a confronto nello studio di Annelise Amberger. Cfr. AMBERGER 2003.

³⁰⁹ VASARI 1986, p. 261.

³¹⁰ VASARI 1868, II, p. 264.

³¹¹ TRIFF 2000; TRIFF 2009, GRASSI 2011.

Caracciolo del Sole a Napoli³¹², dovuto alla morte prima di Sergianni Caracciolo (1433) e poi della regina d'Angiò Durazzo Giovanna II (1435), suoi committenti nel cantiere di San Giovanni a Carbonara gli consentì un viaggio di studio, lo stesso compiuto da tanti artisti suoi contemporanei. Non sappiamo se furono gli stessi buoni uffici del Cardinale Giordano Orsini, che era stato eletto come arcivescovo di Napoli a condurlo a Roma e se tale congiuntura napoletana per altro costante nella politica familiare degli Orsini possa aver favorito l'artista, certo è innegabile che la sua copia miniata, nella veste lussuosa in cui è stata prodotta con i fogli in pergamena di dimensioni 310 x 230 mm, con un fondo di intenso lapislazzulo, potrebbe anche riferirsi ad un circuito di alta committenza. Per affrontare quindi lo studio del *Libro di Giusto* è necessario *in primis* il confronto con le miniature di Leonardo da Besozzo. Nel ciclo masoliniano fu rispettata la struttura dello *Speculum Historiale* di Vincenzo de Beauvais e pertanto supponiamo che le figure fossero scandite nello spazio, in una successione che ad oggi non è più possibile ricostruire con certezza, ma che si può confermare fosse rigidamente divisa nelle cosiddette sei età del mondo: la prima da Adamo a Tubalkain, la seconda da Noè a Nino, la terza da Abramo ad Alete, la quarta da Davide a Pisistrato, la quinta da Cambise a Orazio, la sesta dalla Natività di Gesù Cristo a Tamerlano.

La *Cronaca* di Leonardo è organizzata infatti secondo uno schema con le sei età segnalate all'interno di medaglioni circolari rifiniti in alcuni casi da un nastro annodato. Le pagine sono divise in tre registri orizzontali dove vengono disposte due o tre figure, in un adattamento che è servito al miniatore per ridurre il ciclo da monumentale *in pagina* (Fig.194). Questo non ci può però garantire come le immagini fossero originariamente disposte nello spazio della *sala theatri* degli Orsini.

Ognuno degli esemplari che riproduce il ciclo mostra caratteristiche particolari come per esempio il codice cartaceo ms. Varia 102, della Biblioteca Reale di Torino, che altro non è se non un libretto di piccola mole (145 x 102 mm)³¹³, forse creato a scopo di studio ben oltre la seconda metà del Quattrocento e successivamente rilegato con il dorso che porta un titolo che gli si confà, vale a dire *Figure storiche*.

³¹² DELLE FOGLIE 2011.

³¹³ Il codice contiene inoltre anche una prima parte testuale che non sembra avere rapporti con le seguenti illustrazioni.

Ogni pagina del codice, nel recto e nel verso è dedicata ad una singola figura o scena in una successione che rispetta l'ordine delle sei età (Fig.195).

I fogli della Cronaca Cockerell sono una copia della Cronaca Crespi e quindi ne rispettano la sequenza e la *mise en page* dei personaggi, come peraltro lo stesso foglio di Dijon (Fig.196).

Il modo con cui invece il *Libro di Giusto* si rapporta al ciclo Orsini è diverso da tutti i casi esaminati ed è possibile stabilire che è proprio in questo taccuino che si perde il contenuto enciclopedico del modello medievale.

L'artista umbro che copiò nel verso dei fogli solo alcuni tra gli Illustri del ciclo Orsini, operò delle scelte di senso, non considerando la divisione delle sei età come criterio guida per la realizzazione della propria serie³¹⁴.

Questa scelta fu determinante nella distribuzione e nell'ordine dei personaggi, che sono quindi liberi dalla griglia cronologica che era connaturata alla lettura dello *Speculum historiale*. Un conteggio numerico ci porta a considerare che dei trecentotredici personaggi del ciclo di affreschi, 'solo' settantacinque furono copiati dal maestro del *Libro di Giusto*.

L'atteggiamento di *imitatio* dei singoli soggetti avvenne con lo stesso criterio di fedeltà adoperato nel recto dei fogli del taccuino con la *Canzone delle Virtù e delle Scienze*. Nei personaggi corredati dai *tituli* vengono infatti riportati tutti gli attributi, i dettagli, e soprattutto la varietà delle posture e degli atteggiamenti, anche quando queste risultano incoerenti con la *mise en page* dei fogli. Questo risulta in particolare nelle figure che sono orientate verso destra o sinistra.

Sulla scelta dei personaggi notiamo l'omissione di quelli appartenenti alla prima età e di tutti quelli che caratterizzano la serie in senso cristiano partendo dalla Natività di Gesù Cristo, ai Padri della Chiesa o ai pontefici, e grande assente è la pianta di Roma. Ci sono invece alcune figure bibliche veterotestamentarie, ma i veri protagonisti sono gli imperatori, i re, i consoli della *Res Publica*, coloro che resero celebri le imprese della Seconda Guerra Punica e alcuni tra i nove Prodi (Figg.197-198). Si tratta quindi di una scelta guidata dalla celebrazione della *Romanitas* e *Virtus* militare.

³¹⁴ Solo due fogli riportano le indicazioni della quinta e sesta età, ma in modo del tutto arbitrario, TAVV. XXXIV, XXXV.

Alle copie miniate del ciclo masoliniano subentra dunque il carattere selettivo che è proprio del *model-book* e questo trova conferma in altri disegni appartenenti ad un artista che probabilmente entrò anche in contatto con il nostro, negli anni in cui fu operoso proprio tra l'Umbria e Roma: Benozzo di Lese detto Benozzo Gozzoli (circa 1420/22-1497).

È proprio guardando al catalogo dei suoi disegni che possiamo infatti individuare una serie di riferimenti al ciclo Orsini a partire dal bell'esemplare a penna e inchiostro su carta preparata rosa (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 70 E) (Fig.199) dove nella parte sinistra viene proposto il ritratto del filosofo Filemone³¹⁵, con la medesima concezione con cui viene riportato nel *Libro di Giusto* al F.N.2819v (Fig.200), (TAV. XXXII).

Nonostante il foglio del taccuino romano presenti ormai la sola traccia della punta d'argento a causa del pessimo stato di conservazione del supporto, è possibile vedere ancora la figura del commediografo greco morto a causa delle risate, per aver visto l'asino mangiare i fichi dalla scodella. D'altro canto la recente scoperta nel verso del foglio del Gozzoli³¹⁶ di una numerazione lascia ipotizzare che si tratti come per il *Libro di Giusto*, anche in questo caso, di un foglio di taccuino ad uso della bottega, come dimostra peraltro l'accorpamento nello stesso disegno di tre soggetti distinti tratti da differenti contesti: Filemone dal ciclo Orsini; il Bambino Gesù e il Re Mago dall'*Adorazione dei Magi* di Rogier Van der Weyden.

Un altro caso di citazione da parte di Benozzo e fino ad ora mai individuata, risulta nel disegno genericamente intitolato *I due nudi in un paesaggio con due cani* (Fig.201), (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1112 E). Per il disegno su carta giova il confronto con uno dei fogli della *Cronaca Cockerell* (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv.nr. RP-T-1959-16) (Fig.202) dove è ben visibile, la figura del filosofo Euripide, nel margine inferiore destro del foglio a chiosa della serie di illustri: Zaccaria – Democrito – Eracrito – Anaxagora – Eschilo – Publio Valerio – Xerse -Temistocle. Il foglio Cockerell che rispecchia fedelmente il f.9r della *Cronaca Crespi*, presenta il filosofo colto nel momento in cui secondo quanto è narrato dalla leggenda due cani tentano di sbranarlo.

³¹⁵ Sul Filemone Orsini Cfr. FERRO 1990, pp. 122-123; FERRO 1995, p. 100.

³¹⁶ MELLI 2007, pp. 256-257.

Nel disegno degli Uffizi Benozzo potrebbe aver studiato la figura dell'Euripide masoliniano, per la particolare postura che indica spavento o meraviglia e che infatti viene da lui enfatizzata a dovere, con l'uomo spogliato del panneggio che ricopriva nel ciclo di affreschi solo una parte della figura. Appare così anche più chiara in memoria del modello, la presenza dei due cani nel disegno di Benozzo.

Sulla scelta da parte degli artisti-disegnatori di determinati soggetti va fatta una riflessione partendo dal loro modello, vale a dire Masolino.

Infine un ultimo disegno preparatorio per l'affresco che sarà poi compiuto da Benedetto Bonfigli nel Palazzo dei Priori di Perugia è realizzato su carta tinta rosso violaceo, (Firenze, Gabinetto Nazionale degli Uffizi, 333 E) con l'immagine dell'*Assedio di Perugia*³¹⁷. Nel personaggio che assiste all'arrivo di Totila a cavallo, nella postura con la mano poggiata sul fianco e nel modo con cui viene decorata la corazza, si riconosce lo stesso tipo presente in diversi fra i condottieri del ciclo Orsini.

Non si può a questo punto evitare alcune considerazioni sulla tecnica che Benozzo utilizza nei suoi disegni, con una padronanza dei materiali dalla tinteggiatura della carta, all'uso dell'inchiostro alle acquerellature che dimostrano la qualità e l'esperienza dell'artista. All'immagine tipica della guida iconografica, che è propria del taccuino romano dove la linea tracciata dalla penna sul segno lasciato dalla punta d'argento sembra dominare senza distinzioni di sorta tutta la sequenza di immagini, in Benozzo subentra l'invenzione di uno stile plastico, reso manifesto dal chiaroscuro e dall'uso della biacca che è del tutto assente nei disegni del nostro taccuino. La grafica dell'artista di Lese mostra le ricerche di quel senso di naturalismo visibile a partire dal Filemone e dal suo panneggio con cui viene rappresentata l'immagine con morbidezza e con il sorriso reso ancora più evidente sulle labbra, indicazione emotiva di quanto visto e di quanto il racconto poteva suscitare (Fig.200).

Il fenomeno dei modelli degli Illustri sembra coinvolgere direttamente un altro campo delle arti che è quello della miniatura: quando i testi storico-letterari richiedevano tali tipi rappresentativi. Così il soggetto diviene funzionale alla decorazione di manoscritti di temi storici e filosofici.

³¹⁷ MELLI 2000; MELLI 2002, pp. 123-124; scheda di ROOK in CHAPMAN-FAIETTI 2011, pp. 116-117.

Proprio un caso che si colloca nella Roma di Niccolò V dimostra questo utilizzo: si vedano i personaggi della storia dell'antica Roma nelle miniature che decorano il poema *De bello punico* di Silio Italico, (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms Lat.XII, 68, = 4519) nell'esemplare appartenuto a Papa Parentucelli e miniato da Zanobi Strozzi, collaboratore del Beato Angelico, e da Pesellino³¹⁸.

Il codice presenta nel frontespizio c.3r la pagina miniata da Zanobi e in origine conteneva dei fogli con straordinarie miniature a piena pagina, di pregevole fattura e dai colori brillanti, attribuite alla mano di Pesellino e che sembrano riprodurre in miniatura un piccolo ciclo di Illustri³¹⁹. I fogli ritagliati e messi sul mercato antiquario sono finiti in gran parte a San Pietroburgo (Ermitage, Gabinetto dei disegni, inv. 1791, c.49; c.50, c.51r, c.52r)³²⁰ e presentano le immagini di *Silio Italico*, *Scipione l'Africano*, *Annibale* (Fig.203), *Papa Niccolò V*, *Allegoria di Roma*, *Allegoria di Cartagine*.

Il frontespizio miniato da Zanobi Strozzi presenta invece gli eroici personaggi della storia romana entro la cornice a bianchi girari in quadrilobi e medaglioni circolari provvisti di *tituli* realizzati a biacca e in capitale umanistica del tutto simili a quelli del ciclo romano.

Pesellino con il suo ciclo di illustri miniato nel Silio Italico dimostrava indubbiamente, dalla sponda fiorentina, di conoscere il coevo ciclo di affreschi di Andrea del Castagno nella villa Carducci a Legnaia, ma per l'Urbe proponeva un recupero del tema degli Illustri in chiave decisamente umanistica e aulica. Di qui derivava il gradimento che il codice stesso aveva avuto presso Niccolò V, immortalato nel bellissimo e aulico ritratto. Da questa impostazione umanistica del tema degli Illustri si ritorna quindi all'ambiente niccolino³²¹ per comprendere il ruolo del nostro taccuino di disegni.

A dimostrazione che l'artista scelse i soggetti con un principio di utilità lo dimostrano i cicli di affreschi che svilupparono successivamente il tema degli Uomini Illustri, piegato, a seconda delle esigenze della committenza e dell'area geopolitica di

³¹⁸ *Silius Italicus*, 2010; MARCON in *Bagliori dorati* 2011, pp. 266-267 (con bibliografia precedente).

³¹⁹ STADERINI 2008, pp. 42-48; 182-190. (con bibliografia precedente)

³²⁰ Ad eccezione del *Marte in biga*, (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat.XII = 4519).

³²¹ Si veda il Cap. 4 e il paragrafo 5.2.

appartenenza: sottolineava per esempio, solo alcuni aspetti, come quello della *Romanitas*.

Per vicinanza stilistica abbiamo già accostato l'artista umbro che disegnò il *Libro di Giusto* ai frescanti della scuola di Gentile da Fabriano di Palazzo Trinci a Foligno, dove il tema degli Uomini Illustri che trovava la sua massima rappresentazione nel territorio, amplificava come è noto proprio il simbolismo in chiave romana; è tuttavia opportuno esaminare le relazioni che intercorrono tra il *Libro di Giusto* e la cultura della metà del secolo nel territorio umbro-laziale, dopo l'esperienza pur significativa del ciclo folignate.

La fortuna del soggetto è infatti documentata in un altro ciclo di affreschi purtroppo ridotto a frammenti: si tratta degli Uomini Illustri dell'atrio-cortile del Palazzo di Braccio Baglioni a Perugia³²², la cui decorazione è stata un tempo assegnata all'opera di Domenico Veneziano³²³ a partire dal passo di Giorgio Vasari e dalla fonte documentaria di una lettera scritta dall'artista a Piero de' Medici che sancisce il soggiorno di Domenico a Perugia nel 1438. L'affresco è invece opera di un artista che si colloca intorno agli anni sessanta del Quattrocento (Fig.204). Nonostante il restauro, il lacerto non mostra molti elementi interpretativi ma è indubbiamente da collegare alla fortuna del tema celebrativo dei *Viri illustres*. Attualmente si trova a Perugia nella Galleria Nazionale dell'Umbria, ed è stato staccato e riportato su un supporto rigido (324 x 131)³²⁴. La figura poggia su un basamento modanato e in questo si avvicina all'opera di Andrea del Castagno, ma la frontalità ferma è quella tipica dell'uomo d'arme.

Nello stesso scorcio di anni del ciclo Baglioni a Perugia non manca un altro esempio proprio in casa Orsini a consacrare definitivamente il tema degli Uomini Illustri sul modello del *Libro di Giusto*. Siamo nelle terre dell'Italia centrale tra il Lazio e la via degli Abruzzi, un territorio divenuto nel tempo potente roccaforte feudale degli Orsini divisa tra il ramo di Bracciano e di Tagliacozzo³²⁵.

³²² TEZA 2008, p. 77-100.

³²³ WOHL 1980.

³²⁴ Cfr. scheda n.9, CAMAITI 2007, p. 202-203.

³²⁵ CAVALLARO 2010, p. 364-368.

Si tratta degli affreschi della loggia del Palazzo ducale di Tagliacozzo³²⁶, un ambiente affrescato con le figure degli Uomini illustri che si devono alla committenza di Napoleone e Roberto Orsini. Il ciclo di affreschi è stato recentemente attribuito alla mano di Lorenzo da Viterbo³²⁷.

Gli affreschi staccati dalle pareti e privati della loro originaria collocazione³²⁸, sono ora conservati nella sede del Museo dell'Arte Sacra della Marsica nel Castello Piccolomini di Celano. Sebbene l'impostazione dei personaggi all'interno di nicchie con conchiglia sia espressione stilistica di stampo ormai pienamente rinascimentale, eloquente è a nostro avviso il confronto diretto tra alcuni disegni del *Libro di Giusto* e gli affreschi. Per esempio nell'immagine di Giulio Cesare con lo scudo decorato dall'aquila e Ottaviano Augusto nell'identica postura, o Troilo e Pantasilea (Figg.205-206)³²⁹.

Un ulteriore elemento da approfondire in merito ad un rapporto tra il ciclo di Tagliacozzo e il *Libro di Giusto* è la presenza dei cavalieri. Nell'articolo dedicato al Palazzo Orsini di Tagliacozzo la Jackson parlava dell'ambiente del primo piano, dove erano raffigurati due o tre cavalli di cui uno 'a tergo e iscorcio' vicino al camino. Dei cavalieri non rimane traccia ad eccezione di alcune immagini fotografiche.

Il tema è tuttavia interessante in quanto il soggetto cavalleresco è centrale in un altro contesto Orsini, negli affreschi del castello di Bracciano, dove Gentile Virginio (1434-1497) celebrava il proprio ruolo di condottiero a servizio della corona d'Aragona mostrandosi come un mecenate di corte. L'ampio affresco della cavalcata trionfale attribuito alla mano della bottega di Antoniazio Romano, mostra una serie di cavalli resi con particolare efficacia.

Già Mignosi Tantillo (1988) accennava ad un possibile rapporto tra i soggetti cavallereschi del *Libro di Giusto* presenti nei fogli F.N.2821r e F.N. 2822r (TAVV. XXXIV; XXXV) e il ciclo di Bracciano. Tale intuizione a nostro avviso va ulteriormente rafforzata considerando il ruolo del taccuino romano inteso come un vero

³²⁶ GRASSI 1995, p. 28-34; DEL PESCO 2003, p. 155-173, FINA 2004, GRASSI 2011, p. 56-60.

³²⁷ Dopo il riesame del ciclo partendo dalla lettura di un monogramma si è giunti attraverso una serie di confronti a riconsegnare definitivamente le figure al pittore laziale. DE SIMONE 2011.

³²⁸ TROPEA, 1985, p. 207-210.

³²⁹ Tutti gli illustri di Tagliacozzo sono accompagnati dai *tituli* Cfr. JACKSON 1912.

e proprio libro di modelli nello studio del cavaliere visto da tergo nel F.N.2921r (Fig.207) che risulta illuminante se confrontato alle tre figure di cavalieri che avanzano nel paesaggio roccioso del ciclo Orsini di Bracciano (Fig.208). Forzando poi l'immaginazione alle figure di cavalieri in 'iscorcio' di Tagliacozzo si potrebbero accostare i due cavalieri del *Libro di Giusto* nel F.N. 2822r (Fig.209), anch'essi del resto esemplari puro-sangue e figli dello stesso spirito neofeudale imposto dal casato e dai suoi uomini d'arme e di virtù.

I temi cavallereschi furono basilari per tutte le scene di battaglia e di cortei cui tanto contribuì lo stesso Pisanello, elaborando proprio nei suoi taccuini di disegni, le idee che poi sarebbero state sviluppate in affresco per esempio nel ciclo mantovano dei Gonzaga. Non troppo distante era quindi il metodo di lavoro degli artisti quattrocenteschi che avevano la necessità di studiare per esempio proprio le posture degli animali.

Per i cavalieri del *Libro di Giusto* potrebbe infine giovare ancora un altro confronto con i cavalieri nella *Crocifissione* di Masolino in San Clemente a Roma: uno è visto da tergo e gli altri in frontalità, come nel nostro disegno (Fig.210).

L'esempio del ciclo di Tagliacozzo unito alla citazione della Canzone delle Virtù e delle Scienze a Sermoneta³³⁰ dimostrano *sine dubio* che il taccuino degli Uomini illustri ebbe seguito come una vera e propria guida iconografica nell'area umbro-laziale.

La stessa fortuna del tema delle Cronache universali, elaborate sul modello Orsini, ebbe i suoi sviluppi nel campo dell'arte grafica. A tale proposito è utile esaminare il caso della Cronaca di scuola fiorentina (Londra, British Museum) datata anni settanta-ottanta del Quattrocento attribuita dapprima a Maso Finiguerra³³¹, in seguito all'orafo Baccio Baldini³³² e più recentemente ad una bottega composta da più artisti indicati genericamente come seguaci di Maso³³³.

La Cronaca consta di fogli cartacei di dimensioni 326 x 230 mm e realizzati a tecnica mista (pietra nera naturale, penna e inchiostro, tracce di disegno a stilo, pennello

³³⁰ Cfr. paragrafo 5.2.

³³¹ COLVIN 1898. In generale su Maso e il disegno Cfr. MELLI 1995.

³³² WITHAKER 1994.

³³³ Scheda di CHAPMAN in CHAPMAN - FAIETTI 2011, p. 166-171.

e inchiostro diluito). Alcuni confronti con i disegni del *Libro di Giusto*³³⁴ permettono di comprendere le due diverse interpretazioni grafiche di un tema, quello del ciclo Orsini, che aveva suscitato grande interesse, come abbiamo visto in una moltitudine di artisti. Occorre precisare che la differenza sostanziale tra i due esemplari consiste nel fatto che la Cronaca fiorentina è certamente testimone indiretto del ciclo, mentre, come abbiamo esaminato, il nostro taccuino è l'unica copia realizzata con disegni fedeli al modello, anche se incompleti e disposti secondo un criterio che non corrisponde a quello del ciclo di affreschi. Questo non ha però impedito di notare che l'artista si sia avvalso di un progetto di impaginazione ben definito fin dai primi fogli³³⁵.

La Cronaca londinese introduce una serie amplissima di varianti e interpretazioni che allontanano del tutto i disegni dal carattere enciclopedico del ciclo Orsini e arricchiscono la serie degli Illustri di altri soggetti presi dal mito e dalla leggenda, con uno spiccato gusto per l'esotismo. Dal primo gruppo omogeneo con le figure stanti dei personaggi accompagnati dai *tituli*, che sono quelle che più si avvicinano alla rigida successione dei figuranti del nostro taccuino, si passa poi a radicali cambiamenti nell'impaginazione delle immagini, a scene ambientate in alvei architettonici che, per le ricche ornamentazioni paiono fingere vere e proprie quinte teatrali. Gli artisti all'opera nei fogli agirono con una libertà di espressione e immaginazione che gli era consentita dal fatto di sentirsi slegati da un unico modello iconografico e dalla necessità pratica di creare un repertorio, anche perché molti dei soggetti derivavano da ricordi figurativi di opere già viste e probabilmente anche da tradizioni orali.

Nella Cronaca si amplifica la caratterizzazione dei personaggi, i volti sono caricati di espressioni, gli abbigliamenti sono fastosi e pieni di dettagli, ma soprattutto si aggiunge forza e dinamismo alle azioni. Affiancando le immagini dei due taccuini guardiamo il Giasone e il vello d'oro del F.N. 2832v, con la figura che nel Libro di Giusto imita rigidamente la postura masoliniana³³⁶ mentre il Giasone fiorentino è vestito di un'elegante corazza che aderisce al corpo come una calza ed è curata nei dettagli.

³³⁴ La Cronaca universale fiorentina fu già chiamata in causa dallo stesso Adolfo Venturi in relazione ai disegni del nostro taccuino romano in relazione alla pubblicazione fac-similare curata da Sidney Colvin Cfr. Cap. 9.

³³⁵ Il progetto di impaginazione è previsto anche per gli inserti dall'antico Cfr. paragrafo 4.2.

³³⁶ Sui rimandi allo stile di Masolino si guardi il Cap. 4.

La scena di sacrificio del personaggio biblico Iefte che immola la figlia sull'altare nel foglio F.N. 2819v, mentre nel nostro taccuino è descritta con rigore e semplicità (Fig.211), (Tav.XXXII) diviene un' occasione propizia nella *Cronaca* per rappresentare una scena colma di *pathos* con Iefte abbigliato di corazza e con un elmo ricco d'ornamento, colto nel momento in cui sta per compiere il gesto cruento con la sciabola, trattenendo la fanciulla dai capelli (Fig.212).

Un aspetto interessante che merita di essere messo in rilievo è il fatto che entrambi gli esemplari pur nella differenza di natura e ambito culturale, utilizzino lo stesso tipo di numerazione. Si tratta di un numero a cifra araba posto nel margine superiore destro del foglio all'interno di una piccola mezza-cornice quadrata. Un altro elemento unisce poi i due testimoni e consiste nella mancanza delle pagine di apertura³³⁷, vale a dire i primi quattro fogli nel caso londinese e del primo nel nostro³³⁸.

Da questo percorso che ci ha portato ad ammirare i tanti esempi figurativi del tema degli Uomini Illustri, resta fermo quanto è emerso sul ruolo peculiare del nostro taccuino come un *medium* straordinario di immagini.

³³⁷ CHAPMAN –FAIETTI 2011, nota 1, p. 319.

³³⁸ Sulla questione della mancanza del foglio della Teologia che avrebbe dovuto essere il n.1 della serie si guardi il paragrafo 5.1 e il Cap. 7.

7 Adolfo Venturi e gli acquisti dei taccuini per il Gabinetto Nazionale delle stampe: la storia, i protagonisti e la vicenda critica.

Per comprendere la storia delle acquisizioni dei due taccuini di disegni ‘antichi’ custoditi nell’odierno Istituto Nazionale per la Grafica di Roma³³⁹ è opportuno focalizzare l’attenzione sul ruolo di Adolfo Venturi (1856-1941), come direttore della Galleria Nazionale d’Arte Antica e del Gabinetto Nazionale delle Stampe, fondati con il Regio decreto del 6 giugno 1895 nella dimora storica di Palazzo Corsini in Roma³⁴⁰, sede dell’Accademia Nazionale dei Lincei³⁴¹.

L’incarico che giunse ad Adolfo Venturi il 15 giugno del 1898, con lettera del ministro Luigi Cremona, sanciva di fatto l’allontanamento dello storico dell’arte dalla Direzione generale delle Belle Arti e da un’attività ministeriale svolta con passione e profondo senso nazionale³⁴². La vicenda dell’incompatibilità con la nascente carriera universitaria, lo aveva portato ad una svolta che suo malgrado accoglieva: «In obbedienza agli ordini di Eccellenza Vostra oggi mi sono recato a questa Galleria Nazionale e ne ho assunto la direzione»³⁴³. Nonostante tutto la nuova esperienza divenne per Venturi un motivo di rinnovamento e fu un’occasione straordinaria per sperimentare le sue innovative idee museografiche, che dimostrò di possedere anche nel

³³⁹ L’Istituto Nazionale per la Grafica nacque nel 1975 dall’accorpamento del Gabinetto Nazionale delle stampe e della Calcografia Nazionale cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ in PETRIOLI TOFANI - PROSPERI VALENTI RODINÒ - SCIOLLA 1994, p. 181-185.

³⁴⁰ Il Palazzo fu venduto dagli eredi del cardinale Neri Corsini allo Stato italiano con la condizione che fosse destinato ad essere la sede della Reale Accademia dei Lincei e della Biblioteca e con la precisa volontà di custodire i tesori della Galleria d’arte e del Gabinetto di stampe e disegni. Il Gabinetto Nazionale delle stampe e dei disegni nel 1948 fu trasferito nella Villa Farnesina.

³⁴¹ Per la storia del Gabinetto Nazionale delle Stampe Cfr. HERMANIN 1906, p. 355-364; VENTURI-KRISTELLER- FLERES 1896, p. 76-78, 139-144; BIANCHI 1968, p. 29-44; CATELLI ISOLA 1980, p. 5-15; MARIANI 1995; MARIANI 2001, p. 13-47; DE MARCHI-MARIANI 2009.

³⁴² AGOSTI 1996, pp. 131-143.

³⁴³ Lettera al ministro in data 1 luglio 1898 cfr. BOCCONI 2001, p. .

campo della conservazione del disegno e della grafica. Si trattava di un settore in Italia in gran parte vergine e fondamentalmente legato al mondo del collezionismo privato e al Morelli - Frizzoni *circle*³⁴⁴.

I primi passi furono nel senso di un riordinamento delle raccolte, come dimostra l'approvazione del *Regolamento per il Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma* datato 24 agosto 1898³⁴⁵. Il Regolamento prevedeva una serie di norme, come la compilazione di un inventario delle opere, la creazione di un giornale di restauro e un registro delle collocazioni. Le norme erano pensate anche per favorire la consultazione delle opere da parte degli studiosi. La necessità di fare ordine era comunque di primaria importanza già con il consistente 'versamento' dei disegni e delle stampe del Fondo Corsini, nucleo del nascente Gabinetto Nazionale delle Stampe, che solo con il tempo si arricchì di ulteriori opere dando vita al cosiddetto Fondo Nazionale.

Il primo acquisto è quello relativo al taccuino degli Uomini illustri e avviene nell'autunno del 1898. Un'approfondita analisi merita la provenienza dell'opera da Torino. La mediazione per la vendita del bene che era di proprietà del chierico salesiano Francesco Minciotti, venne seguita dall'allora direttore della Biblioteca nazionale torinese: Francesco Carta (1847-1940)³⁴⁶, che fu il referente principale. Tra Carta e Venturi doveva esserci una assidua frequentazione; ripercorrendo infatti la carriera di Carta, già direttore della Biblioteca Vallicelliana tra il 1884-1887 e della Universitaria Alessandrina tra il 1887-1891, lo troviamo a Modena a capo della Biblioteca Estense (1891-1893), un luogo molto caro al Venturi, che negli anni aveva 'saccheggiato' in senso critico le raccolte di manoscritti per trarne vari saggi, che si configurano come pioneristici nello studio della miniatura³⁴⁷.

Francesco Carta giunse a Torino esponendosi in prima linea nella organizzazione della Esposizione d'Arte Sacra del 1898 visitata, come si evince dal nostro carteggio del Gabinetto Nazionale delle Stampe, dallo stesso Venturi³⁴⁸, che fece recensire l'evento

³⁴⁴ DELLE FOGLIE 2006.

³⁴⁵ MARIANI 2001, p. 24-25.

³⁴⁶ PETRUCCI 1977, p. 775-776.

³⁴⁷ IACOBINI 2006, p. 269-270.

³⁴⁸ Cfr. Appendice documentaria.

sulla rivista «L'Arte» a firma di Antonio Taramelli³⁴⁹: «Una serie unica è quella di codici e miniature, che furono raccolte sotto la saggia guida del conte professor Carlo Cipolla, del prefetto della Nazionale di Torino, cav. Carta, e di altri studiosi. È una serie che si raccolse attorno ad un grosso nucleo appartenente alla Biblioteca Nazionale di Torino, e nella quale figurano codici tratti da varie librerie di Capitoli e di Confraternite; mai prima d'ora assicurano gl'intelligenti fu raccolto un insieme tanto interessante di manoscritti miniati i quali illustrano splendidamente tanto la storia della paleografia che quella dell'arte».

L'Esposizione rappresentò un'esperienza unica nell'ambito delle mostre del libro antico con circa trecento codici provenienti da tutta Italia e disposti nelle bacheche³⁵⁰. Il tutto fu illustrato con dovizia nell'altrettanto importante impresa editoriale a corredo della mostra e voluta da Francesco Carta, di cui furono coautori lo storico Carlo Cipolla e il paleografo Carlo Frati: *Monumenta palaeographica sacra. Atlante paleografico-artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'Arte Sacra nel MDCCCXCVIII*, edito dalla R. Deputazione di Storia Patria delle Antiche Province della Lombardia, a Torino, per i Fratelli Bocca nel 1899.

Ora il carteggio Venturi-Carta, del Gabinetto Nazionale delle Stampe, relativo al Libro di Giusto, si colloca tra gli estremi cronologici di settembre 1898 e gennaio 1899 e getta nuova luce su un rapporto di intensa amicizia e collaborazione.

Il giorno 30 settembre del 1898 si apprende che il taccuino di disegni era già a Roma, questo si evince da un biglietto di ringraziamento scritto da Venturi a Carta³⁵¹.

Il critico aveva già argutamente operato nella trattativa ancor prima di scrivere, nello stesso giorno, la proposta ufficiale di acquisto redatta in gran fretta e inviata al Ministro. Nel testo egli dice di aver visto i disegni per la prima volta durante l'Esposizione torinese. Subito si mostra ben determinato nel fare acquisire i disegni per la loro assoluta preziosità. Non si fa attendere la risposta del Ministro che con cavilli di natura burocratica impone a Venturi di 'ragionare' sulla questione, ma alla fine è il

³⁴⁹ Antonio Taramelli dell'Ufficio regionale per la conservazione dei documenti del Piemonte e della Liguria TARAMELLI 1898, p. 177-182.

³⁵⁰ CRIVELLO 1997, p. 97-143; MAGGIO SERRA 2003, p. 314.

³⁵¹ Cfr. Appendice documentaria.

critico a prevalere e a buttarsi, successivamente, a capofitto nello studio dei disegni pubblicando vari articoli dal 1899 al 1902³⁵².

A sollecitare l'amor proprio e il senso nazionale dell'uomo e dello studioso fu la polemica che sorse con Julius von Schlosser quando questi, nel 1902, sull'autorevole rivista «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», pubblicava a margine di un suo articolo un paragrafo sugli affreschi di Giusto de' Menabuoi e il rapporto con Bartolomeo de Bartoli da Bologna³⁵³, cogliendo l'occasione per esprimere la propria tesi in merito, alla fondata opinione, che i disegni del taccuino romano fossero ascrivibili al XV secolo e derivanti dalla tradizione miniata. Schlosser, dal canto suo, parlava a ragion veduta, in quanto già nel 1896 sulla stessa rivista austriaca aveva studiato in maniera approfondita l'iconografia delle virtù e delle arti liberali, mettendo in rapporto il codice della collezione Ambras e gli affreschi degli Eremitani di Padova, di cui riporta anche un utilissimo elenco delle fonti documentarie³⁵⁴.

È chiaro il motivo per cui Venturi non digerì l'asprezza delle argomentazioni del collega austriaco, perché minavano alla radice della sua convinzione che il taccuino fosse un'opera trecentesca e preparatoria del ciclo padovano di Giusto de' Menabuoi.

A tale proposito leggiamo come il critico rispose su «L'Arte»³⁵⁵ del 1903 nella sezione della *Bibliografia artistica*³⁵⁶. Vale infatti la pena di trascrivere integralmente alcuni brani del testo pubblicato, poiché esso stesso fa chiarezza sul ruolo dello storico dell'arte e sull'importanza che Venturi attribuiva al codice in più occasioni denominato come un vero capolavoro:

«Nell'ultima parte della pubblicazione l'A. – si riferisce a Schlosser – entra in vivace polemica col sottoscritto per l'attribuzione a Giusto della cronaca figurata a disegni, posseduta dal Gabinetto delle stampe di Roma. Egli inizia la polemica ricordando i frammenti d'affresco scoperti sotto lo scialbo della cappella degli Eremitani, ora dedicata alla Madonna di Loreto, e lamentandosi per la disgustosa

³⁵² VENTURI 1899, p. 345-376, VENTURI 1900, p. 157-158, VENTURI 1902, p. 391-426.

³⁵³ SCHLOSSER 1902, p. 327-338.

³⁵⁴ SCHLOSSER 1896, p. 13-100.

³⁵⁵ Dal 1898 la rivista fu rinominata l'Arte, e nasce dal periodico Archivio Storico dell'Arte (1888-1898) diretta dallo stesso Venturi e da Domenico Gnoli.

³⁵⁶ VENTURI 1903, p. 79-82.

lentezza della burocrazia italiana, in modo certo non perdonabile ad uno studioso che scrive nell'Annuario ufficiale austriaco. Non è lecito far confronti in un periodico scientifico nel modo di procedere delle cose, ora e al tempo dall'A. in polemica, non vogliamo imitarlo. Sdegniamo anzi di fare confronti, perché in Italia, nonostante gli errori commessi e le disgrazie sofferte, c'è l'opera di una forza, e non ricorda quella contraria che portava in esilio a Vienna i fiori della bellezza nostra, noi passiamo oltre, per fermarci sulla questione: il codice del gabinetto delle stampe di Roma è veramente di Giusto?...»

Al centro della polemica Schlosser-Venturi c'è quindi un fortissimo interesse di entrambi per la questione padovana degli affreschi della cappella di Tebaldo Cortellieri nella chiesa degli Eremitani³⁵⁷.

A tale proposito abbiamo potuto ricostruire una corrispondenza tra Adolfo Venturi e Andrea Moschetti (1865-1943), allora direttore del Museo Civico di Padova, personaggio di rilievo per la cultura del tempo e fondatore del Bollettino del Museo Civico di Padova, sede scientifica di rilievo per la cultura artistica del territorio³⁵⁸.

Nell'Archivio del Museo padovano abbiamo rinvenuto la lettera datata il 24 gennaio del 1899, inviata da Venturi all'allora direttore. Dalle parole si evince tutto l'entusiasmo del critico verso il ritrovamento degli affreschi e verso le possibili fonti storiografiche per la ricostruzione del ciclo. Nella lettera al tempo stesso si percepisce anche l'urgenza che Venturi aveva di conoscere ogni aspetto delle pitture di Giusto, informazioni che gli occorreavano per dare fondamento alla sua ipotesi attributiva. Nella lettera cita anche la notizia del manoscritto di Desiderio di Lignamine, (Museo civico di Padova BP.789), dove credeva di poter trovare notizia delle iscrizioni presenti nel ciclo delle Virtù e delle Arti liberali³⁵⁹. La risposta di Andrea Moschetti fu rapidissima, come

³⁵⁷ Si guardi al paragrafo 5.1.

³⁵⁸ VARAINI 2000, p. 11-31; TOMASELLA 2002, p. 69-96.

³⁵⁹ Sul manoscritto Andrea Moschetti offrì un breve accenno in una nota al suo studio sullo storiografo padovano De Lazara. Nella descrizione delle opere presenti nella chiesa di S.Agostino, egli cita testualmente : *Inscriptiones F. Desyderii Lignaminei Patavini Quae passim varijs in locis leguntur. Cum omnibus inscriptionibus Quae hodie visuntur Patavij in celeberrimo D.Augustini Templo et Coenobio...Patavii Apud Graciosum Perchacinum Ann. M.D.LXI, ms. autografo (BP. 789) del Museo Civico di Padova, che dalle note tipografiche sopra riprodotte sembrerebbe pubblicato ma di cui mi è ignota l'edizione. Cfr. MOSCHETTI 1902, p. 32.*

era stato richiesto da Adolfo che stava per licenziare il suo articolo sul Libro di Giusto per il IV volume di «Le Gallerie Nazionali»³⁶⁰.

La lettera datata il 26 gennaio del 1899 fu inviata a Roma e ne abbiamo trovato copia nell'archivio del Gabinetto Nazionale delle Stampe³⁶¹. Moschetti offrì ogni dettaglio della questione dando a Venturi l'informazione che dopo l'articolo di Schlosser, di cui era a conoscenza, fu rinvenuta un'ulteriore parte degli affreschi. Ammise inoltre che l'«Ufficio regionale non credette opportuno di continuare nella ferostatura delle pareti, così da mettere a nudo tutto ciò che è rimasto, anzi ha fatto subito ricoprire la parte scoperta riaddosandovi le grandi tele che decorano la cappella».

A dimostrare ancora l'interesse di Venturi per lo studio del *Libro di Giusto* c'è la sua idea di affidare al ventiduenne Paolo d'Ancona, figlio di Alessandro una ricerca iconografica sulle arti liberali. La richiesta è scritta in una lettera³⁶² in cui si spiega l'importanza e la necessità di approfondire questo tema. Da questo suggerimento d'Ancona ne trasse un articolo su «L'Arte» del 1902³⁶³. La sua ricerca si dimostra particolarmente interessante e in linea con gli studi e lo stile di una formazione letteraria che risente del Novati. Lo stesso tema degli Uomini illustri, fu successivamente ripreso dal critico lombardo in occasione del perfezionamento in storia dell'arte conseguito presso l'Università la Sapienza di Roma, in merito agli affreschi del castello piemontese della Manta³⁶⁴.

Dopo tutte gli studi della critica che si sono succeduti nel tempo, ad oggi possiamo confermare l'intuizione di Schlosser che considerò il Libro un prodotto dell'arte del Quattrocento e non opera di Giusto padovano. La rilevanza che questo

³⁶⁰ VENTURI 1899, p. 345-376.

³⁶¹ Cfr. Appendice documentaria.

³⁶² La lettera è citata nell'Archivio di Paolo d'Ancona che fu in parte donato alla Prof.ssa Maria Luisa Gatti Perer, fondatrice dell'ISAL, Istituto per la Storia dell'arte lombarda. Il documento è stato consultato da Maria Castelfranchi Vegas, che ne dà notizia ma ad oggi nella nuova sede dell'Isal a Cesano Maderno non è stato purtroppo rinvenuto. Cfr. CASTELFRANCHI VEGAS 2001, p. 781-792.

³⁶³ D'ANCONA 1902, p. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385.

³⁶⁴ D'ANCONA 1905, p. 94-106, 183-198.

dibattito critico ebbe in Italia si deve ad Adolfo Venturi e al nostro taccuino di disegni³⁶⁵.

Non è un caso infatti che gli articoli dedicati ai due taccuini acquisiti per il Gabinetto Nazionale delle Stampe siano usciti sulle riviste da lui dirette³⁶⁶, vale a dire «L'Arte» e «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti»³⁶⁷.

In particolare, lo scopo della rivista «Le Gallerie Nazionali» era quello di accogliere e promuovere, su modello degli *Jahrbücher*³⁶⁸ di area germanica (viennesi e prussiani), lo *status* delle raccolte pubbliche, le fonti documentarie e i nuovi acquisti, nell'ottica della costituzione e promozione del patrimonio nazionale.

Anche nelle lettere dal sapore ministeriale il Venturi non ha mai perso occasione di considerare come un vero e proprio *entourage* umanistico quelli che furono i suoi corrispondenti: amici, storici e letterati, collezionisti e conoscitori; su tutti prevalgono gli allievi, cui dedicò sempre un'attenzione particolare, seguendoli anche nello svolgimento delle carriere, quando anche grazie al suo interessamento avrebbero assunto incarichi universitari o a tutela del patrimonio.

Nell'introduzione al V volume di «Le Gallerie Nazionali», Venturi ribadisce i suoi intenti e il suo generoso affidamento degli studi a colleghi e allievi: «Questo quinto volume de le Gallerie Nazionali Italiane di cui fu approvata la stampa nel marzo del 1901, s'aggiunge ora alla serie dei quattro, pubblicati sotto la mia direzione, con l'aiuto di cari colleghi e cari discepoli, dal 1894 al 1898. Come ne' precedenti, in questo volume lo scopo mio precipuo è stato di presentare debitamente illustrate le opere raccolte nelle gallerie nazionali e diffonderne la cognizione; quindi adunare sussidiarie ricerche sui monumenti non abbastanza studiati fin qui, perché la storia dell'arte, illuminando cose che stanno ancora ne' loro luoghi d'origine, possa schiarire le altre simili che nelle gallerie hanno trovato rifugio»

L'articolo dedicato al Taccuino noto come *Libretto degli anacoreti* esce con il seguente titolo: *Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia settentrionale* e non a caso fu richiesto a Giulio Bariola (1873-1956), vincitore della

³⁶⁵ Per questo motivo abbiamo mantenuto il nome proprio del *Libro di Giusto*, che fu attribuito al taccuino dallo stesso Venturi.

³⁶⁶ SCIOLLA 2006, p. 231-236.

³⁶⁷ Sulla bibliografia del Venturi si guardi il volume a cura di Stefano Valeri (2006).

³⁶⁸ *Archivio di Adolfo Venturi...*MCMXC, p. 56-57.

borsa di studio per il posto di perfezionamento negli studi dell'arte medievale e moderna (con decreto ministeriale dell'8 dicembre del 1898)³⁶⁹. Bariola era uno tra i prediletti discepoli di Adolfo e la sua carriera³⁷⁰, che parte dal prestigioso Collegio Ghisleri di Pavia, viene seguita passo passo da Venturi. Lo dimostra anche il carteggio inedito del Gabinetto Nazionale delle Stampe da cui si apprende che fu lo stesso Venturi a scrivere di suo pugno le lettere al Ministero delle Belle Arti per favorirne la nomina, prima come Ispettore della Regia Galleria Estense di Modena, e poi quando ne divenne il direttore stabile con il concorso pubblico del 1908³⁷¹.

La lettera del 15 maggio 1900³⁷² è quanto mai indicativa, il Venturi infatti denuncia al Ministero una situazione di disorganizzazione della Regia Galleria, chiedendo la nomina di un impiegato 'di concetto', appunto il Dr. Bariola che doveva ancora discutere la tesi di perfezionamento nell'Ateneo romano.

Il critico ripose nel suo allievo grandissima fiducia, questo lo dimostra anche l'invio del *Libretto degli anacoreti* a Modena il 29 ottobre del 1901 per favorirne lo studio richiesto proprio per l'articolo da redigere nel V volume delle Gallerie Nazionali³⁷³.

È importante sottolineare il notevole contributo di Adolfo Venturi sulla formazione di altri studiosi dell'arte 'settrionale' si ricordi su tutti Pietro Toesca, anche lui vincitore della borsa di studio all'Università La Sapienza nel 1900³⁷⁴. Toesca contribuì attraverso vari articoli sulla rivista «L'Arte»³⁷⁵ a dare avvio alle ricerche sull'arte lombarda, basti citare il suo *Michelino da Besozzo e Giovannino de'Grassi* del 1902 fino ad arrivare, solo dieci anni più tardi, alle stampe della monumentale

³⁶⁹ *Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*, XXV, 1898, vol. II, p. 2269.

³⁷⁰ Si segnala una tesi di laurea sulla figura di Giulio Bariola cfr. N. Mazzoleni, *Giulio Bariola 1873-1956: l'antiaccademico della prima generazione di storici dell'arte in Italia* (relatore G. Agosti), MAZZOLENI 2007, p. 369-396.

³⁷¹ *Relazione della Commissione giudicatrice del Concorso al posto di direttore della R. Galleria e Medaglieria estense a Modena*. Cfr. AGOSTI 1996, p. 183

³⁷² Cfr. Appendice documentaria.

³⁷³ Come si evince dai documenti nell' Appendice documentaria, Giulio Bariola ritardò di molto la restituzione del taccuino dei disegni, e questo provocò l'irritazione di Venturi che ne diede immediata notizia al Ministero.

³⁷⁴ AGOSTI, 1996, p. 164-166.

³⁷⁵ TOESCA 1905 p. 321-339; TOESCA 1906, p. 56-57, 184-196.

monografia su *La pittura e la miniatura in Lombardia* (1912). Si tratta di esperienze critiche nate in stretta connessione con la linea venturiana³⁷⁶.

A questo punto non si può ignorare l'interesse di Venturi, a ridosso dei primissimi anni del Novecento, verso lo studio del gotico fiorito, lo dimostra ulteriormente un altro carteggio rinvenuto presso l'Archivio del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Esso riguarda il capolavoro della miniatura lombarda, vale a dire l'Offiziolo Visconti, custodito nei due volumi della Biblioteca Nazionale di Firenze (Ms.Banco Rari 397 e Ms. Landau Finaly 22)³⁷⁷. Le notizie inedite che si traggono dai documenti sono relative alla provenienza del II volume che era in possesso di una delle famiglie della nobiltà romana: i Rospigliosi Pallavicini³⁷⁸. Il codice risulta infatti elencato al f.12 del catalogo manoscritto della collezione di Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini (1781-1859) datato al 1851, (Vat.Lat 13534, Biblioteca Apostolica Vaticana)³⁷⁹ e viene introdotto dalla seguente descrizione: «Libro di preghiere in pergamena, senza titolo, che incomincia ICUNQUEV ult salvus esse. Ante omnia opus est ut teneat catholicam fidem etc. III-4. Con moltissime miniature, ornati, arabeschi e dorature. E dalli emblemi che si vedono negli ornati pare che abbia appartenuto alla Casa Visconti». Per successione familiare³⁸⁰ il manoscritto giunse in possesso del Principe Giuseppe Rospigliosi (1848-1913), figlio primogenito di Clemente Rospigliosi Colonna Gioeni (1823-1897) e nipote del citato Giulio Cesare e del quale ora è quindi possibile conoscere lo scambio epistolare con Adolfo Venturi, il quale venuto a conoscenza della volontà di alienare il bene, scrive

³⁷⁶ ALDI 1997, p. 145-191; GANDOLFO 2008, p. 94.

³⁷⁷ Per la bibliografia relativa e le notizie riguardanti i rapporti dell'Offiziolo Visconti con il Libretto degli anacoreti si guardi il cap. 1

³⁷⁸ Sulla famiglia Rospigliosi e la sua ricca collezione di opere d'arte cfr. NEGRO 1999, per la citazione del manoscritto vaticano cfr. BOLLATI 2003, p. 278.

³⁷⁹ *Catalogo de'Manoscritti della Libreria di Sua Eccellenza il Signor Principe. D. Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini. Duca di Zagarolo, 1851*. Si tratta di un semplice registro cartaceo a righe dove in ordine alfabetico su una sola colonna sono annotati tutti gli item relativi ai volumi della collezione libraria Rospigliosi.

³⁸⁰ Dalla primogenitura di Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini (1781-1859), con Clemente Rospigliosi Colonna Gioeni (1823-1897), padre del Principe Giuseppe, i due rami della famiglia Rospigliosi-Pallavicini si divisero ereditando le relative proprietà. Già Clemente Rospigliosi con testamento destinava alcuni beni al figlio del suo primogenito Giuseppe tra i quali la biblioteca, le collezioni di pitture e sculture dei palazzi di Roma, Maccarese e Lamporecchio cfr. NENCI 2004, p. 112.

una lettera al Ministero delle Belle arti datata 6 luglio 1901, caldeggiando l'acquisto del codice, di cui offre una dettagliata descrizione, giudicando le miniature di una «varietà e ricchezza stragrandi» e il volume in sé un «vero capolavoro»³⁸¹. Alla lettera segue una trattativa con il Principe Rospigliosi che scrive a Venturi dalla nobile residenza estiva della Villa Rospigliosi a Lamporecchio in provincia di Pistoia, manifestando le proprie intenzioni.

Il critico modenese rispose con toni che manifestano l'esistenza di un'amichevole consuetudine e consapevole del fatto che il codice poteva finire sul mercato antiquario, spinse affinché il libro divenisse «ornamento d'un istituto nostro». Il Principe si dimostrò favorevole a cedere il codice allo Stato per la somma di Lire 50.000. La volontà di alienazione del prezioso codice lombardo ci pare infatti già un sintomo di quanto accadrà all'intera collezione Rospigliosi con la dispersione dei beni e la vendita all'asta del 1932³⁸².

La trattativa di Venturi per l'acquisto dell'Offiziolo fallì, e sappiamo infatti quanto avvenne con la vendita del codice per la somma di £ 55.000 nel 1902 al Barone Horace Landau Finaly (1824-1903)³⁸³, rappresentante dei banchieri Rothschild e bibliofilo di stanza in Italia, precisamente a Firenze, dove custodiva nella sua splendida villa la monumentale collezione di manoscritti. Fu solo nel 1945 che gli eredi Landau-Finaly presso i quali il codice si trovava³⁸⁴, secondo le disposizioni testamentarie del barone, lo destinarono al comune di Firenze e, infine, in deposito permanente nella Biblioteca Nazionale. Nel 1951 fu lo stesso Pietro Toesca a dare alle stampe la prima edizione dell' «Uffiziolo», rendendo noto a tutti il passaggio³⁸⁵.

Da questi anni occorre fare un notevole salto per ritrovare in tempi del tutto mutati un nuovo interessamento da parte di Venturi verso il Taccuino degli Uomini illustri con

³⁸¹ Cfr. Appendice documentaria.

³⁸² La dispersione di tutto il patrimonio avvenne con Girolamo Rospigliosi nato nel 1907. Cfr. NEGRI 1999, p. 178.

³⁸³ MONDOLFO 1949, p. 265-285; LAZZI-ROLI SCARLINO 1994, I, p. XVII-XXIV; p. 70-87.

³⁸⁴ Il Libro d'Ore di Filippo Maria Visconti compare infatti nel *Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l'arte appartenenti a privati*, alla voce «Firenze Eredi del Comm. Orazio Landau (via Bolognese 55)» Cfr. Gazzetta Ufficiale del Regno, d'Italia, 307, 31 dicembre 1903 p. 5679.

³⁸⁵ TOESCA 1951.

l'articolo promosso a firma di Luigi Coletti su «L'Arte» del 1934. La pubblicazione fa luce sulla tradizione iconografica da cui deriva il taccuino e sulle relazioni con i vari codici miniati. Così si poté porre un punto sulla *vexata quaestio* padovana, che tanto aveva scaldato Adolfo negli anni del ritrovamento del ciclo degli Eremitani³⁸⁶.

Un nuovo *revival* invece dello studio del tardogotico prese il Venturi quando ormai era nella piena maturità. È quanto mai illuminante leggere le pagine dedicate da Adolfo ai disegni di Pisanello nella monografia edita in una lussuosa edizione³⁸⁷ dai fratelli Palombi nel 1939 «Davanti a una forma delicata ricorre alla punta d'argento, mezzo d'espressione a lui prediletto, ma anche si permette di usar la penna, carbone, acquerello, quando ciò valga a tradurre un'impressione rapida o a definirla, a sorprendere effetti, ad accentuarne o a spegnerne la vivezza. Come lo strumento, varia il segno: ora a tratti dardeggianti, ora breve e accentato, incisivo o morbido, pieghevole a renderne la qualità delle superfici come i moti della fisionomia, la struttura della forma e il suo particolare movimento. Il Pisanello sente la varietà delle cose, e ora le riproduce finemente, le accarezza come un adoratore, ora le persegue, le insegue, a renderne i moti fuggevoli, cacciatore dei movimenti degli animali, dei segni della vita degli esseri».

Con queste pagine, che si collocano indubbiamente in un proprio stile letterario, Venturi dimostra di non aver mai abbandonato un amore per l'ornato inteso nel suo più alto valore terminologico. Suo padre era stato maestro della scagliola ed egli stesso aveva in gioventù vinto un premio quando da allievo si avvicinava agli studi nell'Accademia di Belle arti di Modena³⁸⁸.

La passione dimostrata nell'acquisto e nello studio critico dei due taccuini del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma evidenzia un interesse per il disegno dei 'primitivi', un tema che forse fino ad ora non è mai stato messo adeguatamente in rilievo. Su questa stessa linea di ricerca, nascono le bellissime pagine poetiche su Pisanello, maestro assoluto nella punta d'argento del secolo XV.

³⁸⁶ COLETTI 1934, p. 101-122.

³⁸⁷ L'edizione riporta una sovracoperta in stoffa con motivo floreale tratto dai disegni dell'artista e l'applicazione di una riproduzione della medaglia con *Pisanus pictor*.

³⁸⁸ VALERI 2007, p. 635-636.

8 Il Libro di Giusto nella collezione del conte Francesco Cilleni Nepis, «che da' maggiori suoi ereditò l'amore e il culto delle arti del disegno».

Non sono mai stati affrontati studi circa la provenienza del *Libro di Giusto*, ma dalla lettura delle fonti documentarie conservate presso l'Archivio storico del Gabinetto Nazionale delle stampe è possibile oggi giungere ad una personalità di assoluto interesse, fino ad ora mai messa in relazione con il prezioso taccuino di disegni: il conte Francesco Cilleni Nepis di Assisi (1801-1875).

Da questa nuova pista di ricerca è stato possibile non soltanto rintracciare la via percorsa dall'opera d'arte fino all'arrivo presso l'istituzione romana, tema di cui si è già diffusamente parlato. Nell'individuare infatti la provenienza del taccuino da un collezionista che visse un legame culturale fortissimo con il proprio territorio ed in particolare modo con la città di Assisi, diviene per noi un indice importante alla luce delle considerazioni di natura stilistica che ci hanno portato alla attribuzione dei fogli ad un artista proveniente proprio dal Rinascimento umbro³⁸⁹.

Dopo l'acquisizione del taccuino Adolfo Venturi studiò accuratamente i disegni, pubblicando i risultati delle sue ricerche nei periodici "Le Gallerie Nazionali italiane" e "L'Arte"³⁹⁰. Entrando quindi nella logica dello studioso e nell'animo del fervente ricercatore Venturi, credendo che nel taccuino mancasse il primo foglio, quello della *Teologia*, richiese informazioni al Prof. Cav. Carta della Biblioteca Reale di Torino il quale, ricordiamo si era offerto come tramite per l'acquisizione del Libro³⁹¹, dal chierico salesiano Francesco Minciotti. Con una lettera indicata in calce come «riservata - urgentissima» il 10 gennaio del 1899³⁹² Venturi comunicava la sua richiesta al Prof. Carta affinché si potesse verificare la presenza o meno di questo foglio.

La risposta non si fece attendere e a distanza di tre giorni il 13 gennaio il bibliotecario Carta offrì la più interessante tra le tracce offerte circa la provenienza del taccuino.

³⁸⁹ Si guardi il paragrafo 4.1.

³⁹⁰ VENTURI 1899, VENTURI 1905.

³⁹¹ Cfr. Cap. 7.

³⁹² Cfr. Appendice documentaria.

Egli dice infatti di aver parlato direttamente con Francesco Minciotti dal quale ha potuto ricavare alcune informazioni strettamente personali³⁹³ ossia che: il Libro apparteneva al Conte Francesco Cilleni Nepis di Assisi, suo nonno, e che da lui era stato lasciato alla moglie contessa Anna Sabbioni, che l'aveva affidato al nipote. La pagina della *Teologia* che si pensava fosse mancante purtroppo non si era trovata³⁹⁴.

Dalla biografia del conte Francesco, che apparteneva ad una delle nobili famiglie assisiati, sappiamo che egli si dilettava nell'arte del disegno e nella litografia, in un talento, quello per la grafica, che gli proveniva da una consolidata radice familiare.

Infatti il suo trisavolo, Girolamo Cilleni (1655-1741), era artista attivo e ricordato dalle fonti: «I suoi disegni a penna sono sì ben toccati e lavorati di eccellente e sopraffino bolino»³⁹⁵. Francesco dimorò in Assisi e le sue opere riguardano principalmente i paesaggi, i monumenti e le vedute della città. Della sua attività come litografo si ha notizia nel 1838, quando fece richiesta di una licenza per attivare un laboratorio litografico, il primo in Umbria e nella città di San Francesco. L'autorizzazione fu avanzata al Camerlengato³⁹⁶, l'istituzione cui competevano le questioni relative alle Antichità e Belle arti dello Stato Pontificio sotto Gregorio XVI (1831-1846).

Sappiamo che il conte Francesco fu una figura nota in città anche nell'ambito dell'Accademia Properziana del Subasio³⁹⁷ e per questa importante e storica istituzione culturale egli si impegnò nella tutela dei monumenti.

Nel gennaio del 1832 un devastante terremoto distrusse la Basilica di Santa Maria degli Angeli³⁹⁸ e il conte Francesco a marzo ne riprodusse l'immagine in un disegno che appare oggi come una malinconica foto, un tassello di tutti gli eventi sismici che purtroppo hanno nei secoli e fino ad oggi colpito la città di Assisi e il suo patrimonio artistico. Il disegno fu dato alle stampe con la litografia intitolata: «Prospetto delle ruine

³⁹³ Aggiunge inoltre che tali informazioni non potranno essere pubblicate per 'riguardi familiari' facili da intendersi Cfr. Appendice documentaria.

³⁹⁴ Sulle ipotesi riguardo la fascicolazione del taccuino e la mancanza del foglio della *Teologia* si guardi il paragrafo 5.1.

³⁹⁵ SAPORI 2005, p. 55.

³⁹⁶ BARTOLI, p. 13.

³⁹⁷ CATANZARO 2004.

³⁹⁸ LUNGHI-LUNGHI 1989, p. 189-206.

del famoso tempio di Santa Maria degli Angioli di Asisi»³⁹⁹. La veduta della navata è rappresentata come appariva realisticamente ai suoi occhi, quindi piena delle rovine, cumuli di macerie, legnami e calcinacci caduti dal crollo del tetto.

L'avvio dell'attività di Cilleni Nepis in Assisi è testimoniata a partire dal 1841, quando diede alle stampe la serie di cinquantadue tavole litografiche riproducenti il coro ligneo di Domenico Indovini (1445 ca-1502)⁴⁰⁰, della Basilica superiore di Assisi⁴⁰¹, opera che testimonia la qualità delle maestranze umbro-marchigiane nella realizzazione di queste opere che richiedevano una grande perizia artigianale. Probabilmente Cilleni fu attratto proprio dal carattere decorativo degli intarsi tanto che vi dedicò un'altra serie litografica riguardante il coro della cattedrale di San Rufino⁴⁰², opera di Giovanni di Pier Giacomo da Sanseverino⁴⁰³. Nel frontespizio alla serie il conte Francesco dichiara il suo scopo che è chiaramente quello di diffondere un repertorio decorativo: «ad uso delli amatori delle Belle Arti».

Si comprende quindi chiaramente che un manufatto come il *Libro di Giusto*, poteva corrispondere perfettamente al gusto di un collezionista e disegnatore che si era adoperato egli stesso nella produzione di stampe di modelli.

La sua attività non si limitò esclusivamente al territorio umbro, come infatti dimostra una litografia con una veduta romana di Ponte Sisto tra i mulini che è custodita nello stesso Istituto Nazionale per la Grafica⁴⁰⁴, proprio quella stessa istituzione che aveva acquisito il taccuino quattrocentesco, forse l'opera più importante della sua collezione.

³⁹⁹ Una copia che ha dimensioni (410 x 560 mm) e con numero di inv. 580, si trova attualmente esposta nel Museo francescano di Roma che ha sede nel convento di San Lorenzo da Brindisi.

⁴⁰⁰ NOVELLO 2002, p. 608-619, COLTRINARI 2006, p. 22-36.

⁴⁰¹ «Dettagli del coro della Chiesa superiore di S. Francesco in Asisi. Operati ad Intarsio ed Intaglio in Legno nel 1501 da Domenico Indivini da Sanseverino nella Marca di Ancona, dall'Originale fedelmente copiati e Litografati Conte Francesco Cilleni Nepis che alla ill. magistratura e generale consiglio sanseverinate O.D.C».

⁴⁰² Un disegno su carta di Girolamo Cilleni ritrae proprio un particolare del coro SAPORI 2005, p. 96.

⁴⁰³ Sui particolari delle due serie litografiche Cfr. DELLE FOGLIE 2012.

⁴⁰⁴ La litografia F.N.39830, riporta una scritta ad inchiostro con la firma dell'autore e la data di esecuzione nel 1832. Cfr. CATELLI ISOLA 1975, p. 92-93.

Ritornando alla biografia del conte Francesco Cilleni sappiamo che sposò la contessa Anna Sabbioni e dal loro matrimonio nacque Giulia Cilleni Nepis che, dal marito Salvatore Minciotti ebbe otto figli tra i quali il nostro Francesco Minciotti che, presi i voti, si trasferì a Torino come ci è noto ancora giovane, probabilmente per gli studi.

Dalla lettera del bibliotecario Carta apprendiamo inoltre che la decisione di vendere il taccuino che Minciotti aveva ricevuto in affidamento dalla nonna, già vedova del Cilleni Nepis era stata presa per destinare la somma ricavata ad una opera di carità.

Su Francesco Cilleni Nepis collezionista di disegni troviamo tracce in un autore locale, Antonio Cristofani. Per esempio nelle sue *Delle Storie d'Asisi* circa per esempio sul disegno di Dono Doni: «Il picciolo disegno originale di questo grande affresco è tenuto come cosa di gran pregio, insieme con altri disegni e pitture di valenti maestri, dal conte Francesco Cilleni Nepis, che da' maggiori suoi ereditò l'amore e il culto delle arti del disegno»⁴⁰⁵.

Il disegno poi riconosciuto nel *Giulio III restituisce le magistrature al Comune di Perugia*, già Roma, collezione Cellini era il bozzetto per gli affreschi del Doni nel Palazzo dei Priori di Perugia. Interessanti sono le ulteriori notizie tratte dalle fonti documentarie che citano il disegno di Doni nella collezione di Cilleni Nepis: si veda l'altro riferimento al: «bozzetto originale in carta tinta lumeggiata esiste in Asisi, patria del Doni, presso il conte Francesco Cilleni Nepis»⁴⁰⁶.

Un altro disegno invece di cui si ha traccia è di Giacomo Giorgetti, *Sposalizio della Vergine* ed è citato dal Cristofani in collezione Cilleni Nepis⁴⁰⁷: «il quadro delle nozze di nostra Donna in s. Antonio da Padova, il cui disegno è tra le molte altre opere d'eccellenti artisti in casa del conte Cilleni Nepis»⁴⁰⁸. Questa affermazione di Cristofani è utile ai fini della nostra ricerca in quanto ci fa comprendere l'ampiezza della collezione Cilleni Nepis che comprendeva anche una serie di esemplari proprio di quell'antenato da cui Francesco sembra ereditare il culto per l'arte: «Educatosi senza alcun maestro nelle opere di Raffaello, fu più dello Stampeggi purgato disegnatore, né

⁴⁰⁵ CRISTOFANI 1866, p. 473; SAPORI 1998, p. 187; SAPORI 2005, p. 20-21.

⁴⁰⁶ ROSSI SCOTTI 1867, p. 11.

⁴⁰⁷ MERCURELLI SALARI 2000, p. 296; SAPORI 2005, p. 25.

⁴⁰⁸ CRISTOFANI 1866, p. 542.

men di lui terso e diligente ne' lavori a penna che in gran copia si conservano dagli eredi suoi».

Il territorio umbro nei secoli fu ricco di scambi e di rapporti tra collezionisti ed eruditi locali si pensi allo stesso Sebastiano Resta (1635-1714), noto personaggio nella storia del collezionismo italiano del disegno. Appartengono infatti proprio alla sua collezione i celebri esemplari di disegni di Stefano da Verona e di Pisanello, che sono ora custoditi nella Biblioteca Ambrosiana di Milano⁴⁰⁹. In questo il padre filippino dimostrò di possedere un precoce gusto per i disegni dei 'cosiddetti primitivi'⁴¹⁰.

Il padre filippino scrisse per esempio all'oratoriano Giovan Francesco Morelli autore delle *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta città di Perugia* (1683)⁴¹¹, per avere notizie dei disegni che potevano essere trovati nel territorio.

Un altro importante elemento da considerare per il *Libro di Giusto* è la presenza in alcuni fogli di note di possesso che sono riconducibili al nome di Antonio Baffi.

In particolare guardando il foglio FN.2821r (TAV. XXXIV) nel margine superiore troviamo la firma di «Antonius Baffi», ripetuta anche nel margine sinistro con un preciso riferimento cronologico e una indicazione di luogo che fugge ogni dubbio sul fatto che si tratti di Antonio Baffi cittadino di Assisi: «Baffi de Assisio 1660».

Va precisato che fino ad ora e in tutti gli studi critici sul nostro taccuino il nome del possessore era stato associato invece ad uno dei membri della nota famiglia veneziana dei Baffi; tale identificazione era evidentemente viziata dall'attribuzione dei disegni ad area veneta della metà del Quattrocento⁴¹², ma non è tuttavia sostenuta da alcun tipo di fonte documentaria.

È possibile oggi provare a circoscrivere l'area di provenienza del taccuino seguendo proprio la genealogia della famiglia de'Nepis da cui deriva il nostro Conte Francesco Cilleni Nepis, per arrivare proprio ad un Antonio Baffi che fu erede del conte Carlo de Nepis (1615-1693), figlio di Gaidone e di Silvia Baglioni⁴¹³.

⁴⁰⁹ La maggior parte dei disegni di Pisanello sono infatti custoditi nel Département des Arts Graphique del Museo del Louvre di Parigi, lì pervenuti dalla collezione Vallardi di Milano.

⁴¹⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011, p. 553-362

⁴¹¹ SAPORI 1998b, p. 116.

⁴¹² Sulle varie ipotesi attributive si veda il paragrafo 4.1.

⁴¹³ FRONDINI 2007, p. 38, 92-93;

La famiglia Baffi era originaria di Corinaldo nelle Marche e imparentata con i de Nepis il codice degli Uomini illustri potrebbe dunque essere arrivato ad Antonio Baffi per via familiare.

9 Storia e cronologia degli interventi conservativi dall'Esposizione pubblica dei disegni antichi del 1899 al moderno Laboratorio di Restauro.

Il primo intervento 'conservativo', se così si può osare di dire, operato sui due taccuini di disegni fu sul *Libro di Giusto* e risale al momento della sua acquisizione portata a buon esito da Adolfo Venturi per il Gabinetto Nazionale delle Stampe.

Tale intervento si può infatti datare con precisione e su base documentaria dalle lettere del dicembre del 1898 e del gennaio del 1899⁴¹⁴. L'occasione fu colta da Venturi con l'organizzazione di un'Esposizione pubblica dei disegni di grandi maestri antichi posseduti dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, un evento da lui fortemente voluto e fuori dalla ordinaria programmazione espositiva. La mostra si proponeva di focalizzare l'attenzione sull'importanza e la preziosità della collezione dei disegni, valorizzando quindi il nuovo acquisto orgogliosamente portato a buon esito dal novello direttore.

La lettera di formale richiesta di restauro del *Libro di Giusto* all'ente centrale del Ministero delle Belle Arti viene infatti scritta e ampiamente motivata da Adolfo, che pone la questione su un piano culturale e internazionale, adducendo che proprio negli stessi giorni era stato pubblicato il volume di Sidney Colvin, curatore del British Museum sulla *Cronaca figurata* di Maso Finiguerra, disegni che mostrano come abbiamo potuto esaminare numerosi rapporti con il nostro taccuino anche sul piano iconografico e nel valore di testimonianza per la fortuna delle cosiddette Cronache universali⁴¹⁵.

La sontuosa pubblicazione di Colvin,⁴¹⁶ curata in ogni dettaglio, era di fatto un'edizione fac-simile e riproduceva integralmente tutti i disegni della più importante Cronaca universale fiorentina. Con il consueto gusto leggiamo le parole con cui Venturi convince il Ministero della bontà della proposta considerando la: «Cronaca figurata del British Museum, che è, per valore artistico e minore antichità di pregio certamente inferiore alla Cronaca figurata testé acquistata da questa Galleria... Tornerebbe quindi

⁴¹⁴ Cfr. Appendice documentaria.

⁴¹⁵ Cap. 6.

⁴¹⁶ COLVIN 1898.

di lustro a questa Galleria, e servirebbe ad attrarre visitatori e ad accrescere i nostri redditi, la esposizione dei disegni medesimi, in questo momento in cui si fa tanto discorso della Cronaca figurata di Londra»

Il documento in calce riporta le somme di denaro destinate l'una «£ 320 (trecentoventi)», ad operare il restauro sulle carte e l'altra per la loro sistemazione per la quale viene specificata anche la richiesta di materiale: «spesa per celluloidi e cartoni in lire 80 (ottanta)». La risposta istituzionale del ministero non si fece attendere e fu positiva⁴¹⁷. Nello stesso documento a penna rossa viene indicato, probabilmente da Venturi, che il lavoro attraverso una «comunicazione verbale» sarebbe stato affidato a Luigi Bartolucci, colui il quale sarà il fondatore di una generazione di restauratori in servizio presso la Galleria e il Gabinetto Nazionale delle Stampe⁴¹⁸ a partire da Ferreolo fino a Luciano. Luigi fu però l'unico collaboratore nel settore del restauro in quel giro di anni ed era stato già operoso sulle tele della Galleria Corsini con Paul Kristeller. L'Esposizione pubblica dei disegni antichi che si svolse nelle prime due settimane di gennaio del 1899 in Palazzo Corsini seguì, in ordine di tempo, i due grandi eventi del 29 gennaio – 31 marzo 1897 sulle *Vedute di Roma* a cura di Federico Hermanin e la mostra sui *Ritratti incisi e disegnati. Dal secolo XV al XIX* del 6 gennaio del 1898 a cura di Paul Kristeller. L'Esposizione dei disegni antichi precedeva un'altra 'monografica', la terza in ordine di tempo e dedicata alle incisioni di Francesco Bartolozzi (29 gennaio – 9 aprile 1899) e della quale si ha ampia documentazione d'archivio⁴¹⁹.

Roberto Antioli, il quale già in un'altra occasione si era occupato di valorizzare con un suo articolo il nuovo ordinamento del Gabinetto Nazionale delle stampe⁴²⁰, rendendo conto delle sue attività, dalle pagine della rivista «Emporium» scrisse la recensione alla mostra di Bartolozzi, offrendo allo stesso tempo la testimonianza della Esposizione dei disegni antichi. È proprio lui che fornisce la descrizione della mostra e dell' 'allestimento' voluto da Venturi con i quattro grandi volumi a scatola (cm.52x42x10) dedicati i primi tre ai disegni antichi di vari maestri e il quarto al nuovo acquisto: il *Libro di Giusto*.

⁴¹⁷ Cfr. Appendice documentaria.

⁴¹⁸ FIORANI 2001, p. 101-103.

⁴¹⁹ Sulle *Esposizioni* del Gabinetto Nazionale delle Stampe Cfr. PARMA 2001, pp. 107-126.

⁴²⁰ ARTIROLI 1898, p. 216-227

Non abbiamo sufficienti elementi per poter determinare che il Libro di Giusto giunse a Roma in forma di un 'quaderno', anche perché nei documenti sulla mediazione per l'acquisto i riferimenti sono sempre rivolti ai sedici disegni.

Alcuni segni di cucitura presenti nei margini dei fogli sembrerebbero tuttavia indicare che un tempo i fogli erano rilegati. I disegni del taccuino furono comunque ordinati seguendo la originaria numerazione che si ritrova sul recto dei fogli, furono incorniciati in *passe-partout* di cartone e sistemati nel volume a scatola che è attualmente conservato nel Laboratorio di Restauro dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Il volume fu ideato "ad hoc" ed imitava la funzione e la foggia di una legatura antica. Ad oggi si presenta nel suo stato originario e decorato dalle borchie e dalle chiusure metalliche. I piatti sono composti da una sovracoperta in pelle ornata da una cornice con motivo floreale, che inquadra nella parte alta, l'impressione del titolo in caratteri aurei: *Libro dei Disegni di Giusto pittore per la cappella di Sant'Agostino negli Eremitani di Padova*⁴²¹. Dalla descrizione di Artioli si apprende inoltre come avveniva la consultazione dei disegni, in buona sostanza, sfogliando le pagine dei quattro finti libri: «Gradita e ben ideata innovazione è stata l' esporre pubblicamente agli studiosi, nel Gabinetto in quattro artistici albums, posti su altrettanti legii, di finissima e ben riuscita imitazione antica, un saggio dei più preziosi disegni dei grandi maestri, posseduti dalla raccolta, tra cui opere di Tiziano, Tintoretto, Veronese, Michelangelo, Filippo Lippi, Botticelli, Angelico, Ghirlandaio, Fra Bartolomeo, ecc. ma di questi ne tratteremo diffusamente altra volta. Un album contiene un buon numero di schizzi condotti nel 1395, l'intera meravigliosa opera di Giusto pittore, per gli affreschi d'una Cappella della Cattedrale di Padova, andata distrutta nel 1610. Preziosissimo acquisto, fatto a Torino dal Professor Venturi, per l'esiguissima cifra di L. 500, mentre già vi erano offerte di 1500»⁴²².

Fin dalla prima esposizione un elemento è emerso tuttavia con chiarezza e confermato da quanto scriverà più tardi Adolfo Venturi nel suo breve articolo uscito nel V volume di «Le Gallerie Nazionali» del 1902⁴²³: le competenze sul restauro delle

⁴²¹ Gli altri tre volumi riportavano il seguente titolo: *Gabinetto Nazionale delle Stampe. Disegni di Antichi Maestri* (voll.I-III).

⁴²² Curiosa è la discrepanza della cifra d'acquisto dichiarata da Artioli, in quanto la somma con cui fu realmente acquisito il Libro di Giusto è di £ 1500, Cfr. Appendice documentaria.

⁴²³ VENTURI 1902, p. 391-426.

opere d'arte su carta in quegli anni erano del tutto inadeguate ad affrontare gli 'eventi', a volte imprevisti e che potevano causare, come accaduto per i nostri fogli un danneggiamento irreparabile.

Tale incapacità tecnica era soprattutto dovuta alla formazione dei restauratori che avveniva con esperienze specialmente sul campo delle opere d'arte su tela o in affresco.

Venturi in una nota al suo articolo, parlando di quanto accaduto ai disegni dice che si vide costretto ad interpellare, il Prof. Giuseppe Cuboni che allora era il direttore della Stazione di patologia vegetale in Roma⁴²⁴. Il prof. Cuboni fu un esperto micologo e fisiopatologo e guidò questo centro di ricerca di fama internazionale presso il Real Museo Agrario. Modenese di nascita come il Venturi, ricopriva dal 1898 la cattedra di Scienze naturali all'Università di Roma e fu Accademico dei Lincei⁴²⁵. Significativo è dunque il fatto che Venturi, comprendendo la delicatezza del materiale e intuendone il problema, si sia affidato a un professionista di un settore, quello dello studio degli agenti patogeni delle piante, che faceva largo uso delle analisi biologiche⁴²⁶.

Ecco quanto accadde ai disegni del *Libro di Giusto* pregiudicandone il loro stato di conservazione. Dalle parole di Adolfo comprendiamo anche un tipo di intervento che a giudicare dal risultato salvò in parte il segno grafico assicurandone la permanenza:

«I disegni erano stati messi in un albo, con sovrapposti fogli di celluloidi, tanto nel diritto quanto nel verso, anche per difenderli dal tocco della mano de' visitatori. Due anni or sono, durante l'estate, il libro non fu aperto; e quando poi lo fu, videsi la scomparsa dalle carte dei segni a punta d'argento. Pur troppo la celluloidi conteneva delle impurità che, per la loro reazione acida, avevano trasformato l'argento in un sale d'argento incolore. I fogli scolorati furono sottoposti ai vapori di acido solfidrico, e subito i disegni ricomparvero, essendosi il sale d'argento incolore trasformato, per via dell'acido solfidrico, in solfuro d'argento nero. Ma il segno ci parve alquanto dilatato, e, secondo alcuni, esso potrebbe svanire di nuovo col tempo, onde, a perenne ricordo dei preziosi disegni, ci sembra necessario pubblicarli integralmente in questa raccolta di documenti e di studi».

⁴²⁴ Attuale Centro di ricerca per la Patologia vegetale (Roma).

⁴²⁵ AGNELLO GAGNOTTO 1985.

⁴²⁶ L'Istituto per la patologia del Libro fondato nel 1938 era ancora di là dal nascere e quindi siamo agli albori di una disciplina, quella del Restauro delle opere su carta.

Da queste parole di Venturi ad oggi i fogli si presentano con un falso margine di carta beige di misure irregolari e mal posto, si tratta di un residuo di un probabile intervento finalizzato a salvaguardare i margini dei fogli. Attualmente la sistemazione dei fogli all'interno di *passe-partout* ormai desueti è stata giudicata non più idonea in quanto li sottoponeva ad una eccessiva sollecitazione meccanica, non garantendone la sicurezza in fase di consultazione da parte degli utenti. Si è quindi proceduto con un'azione preventiva di distacco in attesa di procedere con un vero e proprio mirato intervento di restauro.

Per quanto invece riguarda il *Libretto degli anacoreti* e la sua storia conservativa abbiamo un elemento su cui ragionare e che ci viene fornito dai documenti in merito all'acquisto dal signor Pietro Galli di Milano. Lo stesso Venturi nella lettera al Ministero della Pubblica Istruzione⁴²⁷, parla infatti di «tre quaderni» di scuola veronese.

Un elemento, questo, che merita alcune considerazioni in virtù soprattutto della originaria fascicolazione dei fogli. L'operazione di riordino dei fascicoli è infatti determinante proprio nello studio di queste tipologie di taccuini in fase di restauro.

Si guardi a tale proposito quanto è emerso nel restauro del Taccuino di Bergamo di Giovannino de' Grassi, condotto dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze dove è stato possibile individuare la corretta sequenza dei fogli⁴²⁸.

Nel nostro caso si può determinare innanzi tutto che il taccuino giunse in tre blocchetti di fogli, e questo ci viene confermato da una numerazione ad inchiostro in cifre romane che fu apposta nel margine inferiore e centralmente solo nelle pagine di apertura di ogni singolo blocco. Il numero I° individua il primo quaderno nel foglio FN. 2834r, il numero II° nel foglio FN. 2844r e il III° al foglio FN.2854r.

L'omogeneità interna dei tre fascicoli viene confermata inoltre da alcuni dati materiali: mentre i primi due sono composti da fogli di carta preparata avana; l'ultimo diversifica il supporto cartaceo con la tinta rosa che come abbiamo visto è un'altra caratteristica delle tecniche e materiali proprie del tempo e del luogo in cui i disegni furono prodotti⁴²⁹.

⁴²⁷ Cfr. Appendice documentaria.

⁴²⁸ ALDOVRANDI-BACCI-BUSOTTI... 2006, p. 19-50.

⁴²⁹ Si veda a tale proposito il paragrafo 1.3.

I fogli pervenuti al Gabinetto Nazionale delle stampe persero la loro composizione in tre blocchetti e furono rinumerati come indicano le cifre arabe scritte a penna nel margine superiore destro dei fogli che furono poi predisposti in un raccoglitore a scatola analogo a quello che conteneva il *Libro di Giusto*. Il frontespizio riporta la seguente iscrizione *Quaderno di disegni della fine del sec. XIV opera di un maestro dell'Italia settentrionale*.

I fogli del Libretto portano una numerazione ad inchiostro nero nel margine superiore destro del foglio, probabilmente da ascrivere al secolo XIX.

Durante questa ricerca in base ad un approfondito studio di natura iconografica è stato possibile segnalare alcune incongruenze sulla sequenzialità dei fogli di natura agiografica, un errore probabilmente derivante proprio dalla fase di rilegatura in tre fascicoli. D'altra parte il taccuino fu proprio alla fine del Settecento nelle mani di un tale Alessandro Sanzi e di Antonio Bossi come mostrano le note di possesso che riportano in entrambi i casi la data del 1770, nei fogli F.N.2843v, (Tav.X), F.N. 2844v (TAV. XI) e nel foglio F.N.2854r (TAV.XXI). I nomi di Sanzi e Bossi sono entrambi riconducibili all'ambiente bergamasco.

Quando i due taccuini arrivarono al Gabinetto Nazionale delle stampe erano privi di segnatura, pertanto furono sottoposti alla classificazione mediante una prima numerazione d'inventario composta dalla sigla F.N. che sta per Fondo Nazionale⁴³⁰ e il numero seriale di entrata indicato su un apposito registro cronologico. I numeri compresi tra FN.3467-FN.3483 identificavano il *Libro di Giusto* e quelli tra F.N.3727-3756, il *Libretto degli anacoreti*. Con la compilazione degli inventari di settore (1954-1974) i disegni del Fondo Nazionale subirono una rinumerazione ancora oggi valida e che individua nei fogli F.N. 2818-F.N.2833 il *Libro di Giusto* e nei fogli F.N. 2824-F.N.2863 il *Libretto degli anacoreti*.

Tra il 2000-2001 il Laboratorio di Restauro ha avviato un primo intervento conservativo sui fogli del *Libretto degli Anacoreti*. L'intervento è consistito nella creazione di un falso margine, con l'uso di carta giapponese e questo ha preservato la grande fragilità dei fogli e al contempo ha consentito una loro nuova collocazione in

⁴³⁰ La sigla nacque per la necessità di distinguere le opere del Fondo Nazionale da quelle del Fondo Corsini indicate con la sigla F.C.

passe-partout, che ha reso visibili i fogli da entrambi i lati, questo senza doverli sottoporre a particolari sollecitazioni meccaniche.

Nella sua lunga e appassionante storia l'Istituto Nazionale per la Grafica ha da sempre sentito la necessità di affiancare alla vita culturale dell'ente una costante attività di conservazione del materiale cartaceo e in particolar modo dei disegni. Tutti i direttori che nel tempo si susseguirono alla guida dell'istituto romano si impegnarono in tal senso e si deve in particolare a Lidia Bianchi (1954-1973), l'impulso di rinnovamento che portò ad aggiornare alcune metodologie di restauro, anche attraverso l'uso di un laboratorio di microbiologia e di nuove attrezzature destinate per esempio al cartonaggio e alla legatoria⁴³¹, così il Gabinetto Nazionale delle stampe si aprì verso la modernità ma anche verso l'esterno, collaborando con l'Istituto per la Patologia del Libro e l'Istituto centrale per il Restauro.

L'Istituto Nazionale per la Grafica, nacque nel 1975 dalla unificazione del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale e ha visto alternarsi ancora altre personalità come Michele Cordaro, impegnato nella tutela e salvaguardia del patrimonio fino a Serenita Papaldo cui si deve l'impulso ad una notevole attività espositiva.

Muovendosi sulla scia di una tradizione così ricca di illustri protagonisti oggi, con la direzione di Maria Antonella Fusco, l'Istituto nella nuova e splendida sede di Palazzo Poli a Fontana di Trevi, è impegnato costantemente nella promozione delle proprie attività culturali in ambito nazionale e internazionale.

Nel settore della tutela delle collezioni si distingue l'attività del Laboratorio di Restauro guidato da Fabio Fiorani, con la collaborazione di vari professionisti del settore come Gabriella Pace, in una costante attività di ricerca e di aggiornamento scientifico che ha portato nel tempo ad un incremento delle collaborazioni con istituzioni del mondo museale e universitario. Alle loro mani si deve la custodia dei quadernetti provenienti per stile da aree diverse dell'Italia e ricongiunti a Roma dalla volontà di Adolfo Venturi.

⁴³¹ CATELLI - ISOLA 1980, p. 12-13.

CATALOGO

LIBRETTO DEGLI ANACORETI

TAV. I – XXX

TAV. I

FOGLIO: F.N. 2834 (3727)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 x 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.I a inchiostro nel margine superiore destro, n.I a inchiostro ripetuto a *bas de pages* e n.III nel margine superiore sinistro del recto.

SOGGETTI:

recto: Sant'Antonio Abate nel sepolcro percosso dai demoni

verso: Sant'Antonio Abate nell'abitacolo chiede di essere ricondotto nel sepolcro

FONTI AGIOGRAFICHE: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio la scena presenta un episodio della vita di Sant'Antonio Abate nel deserto, quando ritiratosi per sua volontà nella solitudine dei sepolcri, un luogo dove rivolgere a Dio il suo *memento mori*, nello spirito contemplativo che caratterizzava il suo percorso di asceti interiori, venne letteralmente assalito da quattro figure di spaventosi demoni. L'artista accenna appena le loro sagome utilizzando la biacca che tratteggia la forma disarticolata dei corpi dotati di zampe e di ali da pipistrello. I volti sono animaleschi e il gesto di attacco alla persona è feroce con i demoni armati di bastoni che picchiano il santo eremita disteso e inerme in una cassa sepolcro dalla forma rettangolare. Il tentativo da parte dell'eremita di difendersi è visibile nell'atto d'istinto che lo porta a coprirsi con la mano il volto e il capo cinto dall'aureola.

La narrazione prosegue nel verso del foglio con la rappresentazione del momento in cui Antonio, ridotto quasi in fin di vita dall'attacco demoniaco, era stato ricondotto presso l'abitacolo da un suo confratello, che fortunatamente era giunto in suo soccorso (TAV. II). La comprensione dell'episodio è possibile solo grazie alla lettura delle fonti agiografiche che raccontano di come il santo fosse assistito dai parenti e dagli abitanti del villaggio, i quali però lo credevano morto. Durante la notte egli si destò all'improvviso e vide che tutti dormivano, fu allora che chiese con insistenza al suo confratello di essere ricondotto nella zona dei sepolcri. L'immagine traduce fedelmente il testo con il personaggio dormiente e come accasciato sul letto.



TAV. I - Inv. F.N. 2834 (3727) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate nel sepolcro percosso dai demoni*.



TAV. I - Inv. F.N. 2834 (3727) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate nell'abitacolo chiede di essere ricondotto nel sepolcro.*

TAV. II**FOGLIO:** F.N. 2835 (3728)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.2 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**SOGGETTI:*****recto:** Puer niger o horridus tenta Sant'Antonio Abate, figura stante di una santa, prova di alfabeto gotico minuscolo (a, a, b, c, d, e, f, g, h, i, h, l, m, n, o, p)****verso:** Sant'Antonio Abate viene ricondotto in spalla nell'abitacolo, prova di alfabeto gotico minuscolo (q, r, s, s, t, u, x, r)***FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.**DESCRIZIONE**

Nel recto del foglio è rappresentato l'episodio del *puer niger* o *horridus*, con sant'Antonio abate dentro una piccola chiesa mentre risponde con animosità ad un fanciullo che ha sembianze di demonio: i piedi e le ali animalesche ne rivelano la natura. Il fanciullo è inoltre accompagnato da uno spiritello che sta a sottolineare la presenza soprannaturale. Si tratta del demonio che, non riuscendo più a sedurre Antonio attraverso il pensiero, volle parlargli con voce umana così assunse la forma del cosiddetto 'spirito di fornicazione', appunto il fanciullo negro così come era malvagio il suo animo, il quale secondo le fonti si rivela all'eremita come l'ingannatore e il molestatore, colui che tende le insidie ai giovani per spingerli a compiere atti impuri, quelle tentazioni carnali che proprio il santo riesce con la sua forza a respingere. Tra le varie manifestazioni e lotte demoniache che lo colpiscono, proprio questa del *puer* viene indicata come la prima vittoria di Sant'Antonio.

Di fianco alla sequenza narrativa della tentazione antoniana si trova un'immagine di santa che possiamo ritenere indipendente; la figura si presenta vestita di ampio pannello e reca come attributi iconografici la corona e un libro.

Nel verso del foglio viene rappresentata un'altra sequenza dell'episodio relativo alla solitudine dei sepolcri, e che precede quanto descritto nel verso della Tav. II, quando Sant'Antonio Abate viene ricondotto nell'abitacolo dal confratello che andava a visitarlo per portargli il pane. L'adesione da parte dell'artista alla fonte agiografica consiste nella resa del gesto del confratello, il quale trovando l'eremita privo di sensi, a causa delle percosse subite nella lotta con il demonio, si carica sulle spalle il corpo con le mani che pendono realisticamente verso il basso.



TAV. II - Inv. F.N. 2835 (3728) recto: Maestro degli anacoreti, *Puer niger o horridus tenta Sant'Antonio Abate, figura stante di una santa, prova di alfabeto gotico minuscolo (a, a, b, c, d, e, f, g, h, i, h, l, m, n, o, p).*



TAV. II - Inv. F.N. 2835 (3728) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate viene ricondotto in spalla nell'abitacolo, prova di alfabeto gotico minuscolo (q, r, s, s, t, u, x, r).*

TAV. III**FOGLIO:** F.N. 2836 (3729)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.3 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**SOGGETTI:*****recto:** Sant'Antonio giunge alla spelonca di Paolo di Tebe con la lupa assetata, sant'Antonio in preghiera****verso:** Abbraccio tra sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, figura stante di santa.***FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.**DESCRIZIONE**

Con il recto del foglio inizia la narrazione dell'incontro tra sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe primo eremita, episodio tratto dalla *Vita Pauli* di san Girolamo, una leggenda che trova amplissima diffusione sia letteraria sia iconografica. Le altre illustrazioni dedicate all'episodio nel taccuino di disegni sono inoltre nelle (TAVV. IV, V, XIV, XV, XXVII, XXIX). Il foglio mostra il momento in cui sant'Antonio, ormai anziano, dopo la lunga ricerca nei luoghi desertici, dopo gli incontri fantastici con animali mostruosi e dopo le ripetute orazioni, giunse ad un monte ai piedi del quale c'era una lupa assetata. Nell'immagine viene infatti rappresentato l'eremita in atteggiamento contemplativo e l'animale che si abbeverava ad un piccolo corso d'acqua. Poi nuovamente sant'Antonio, che prova ad addentrarsi all'interno di una spelonca rocciosa, rappresentata dalle spennellate di biacca. L'uscio però appare chiuso e come narra la fonte agiografica fu proprio Paolo di Tebe che, sentendo l'arrivo dell'eremita, serrò l'entrata. Nell'immagine viene infatti mostrato il santo mentre bussa insistentemente affinché gli venga aperto.

Il verso del foglio prosegue la narrazione al momento in cui Paolo di Tebe, vinta la sua prima esitazione e vista la determinazione e il fervore con cui sant'Antonio chiedeva di visitarlo, aprì l'uscio così i due poterono salutarsi abbracciandosi. Il luogo dell'eremitaggio di Paolo è identificato dalla spelonca e dalla palma. Di fianco all'episodio è rappresentata una figura di santa benedicente e recante un libro aperto, l'immagine si può ritenere indipendente dal contesto narrativo.



TAV. III - Inv. F.N. 2836 (3729) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio giunge alla spelonca di Paolo di Tebe con la lupa assetata, Sant'Antonio in preghiera.*



TAV. III - Inv. F.N. 2836 (3729) verso: Maestro degli anacoreti, *Abbraccio tra sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, figura stante di santa.*

TAV. IV

FOGLIO: F.N. 2837 (3730)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.4 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Sant'Antonio al monastero parla con i discepoli

verso: Sant'Antonio scrive la lettera per Balacio e messaggero, Angelo annunciante

FONTI AGIOGRAFICHE:

recto: S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.

verso: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio rappresenta l'episodio in cui sant'Antonio Abate si reca al monastero per recuperare il *pallium* di Atanasio, vescovo di Alessandria (circa.295-373) e autore della Vita di Antonio. Si tratta di un preciso dettaglio, noto nella biografia di san Girolamo, e che ricorda la volontà espressa da Paolo di Tebe in prossimità della morte, di essere avvolto nel sacro mantello. L'episodio è dunque strettamente legato alla sequenza di fogli che illustrano l'incontro con Paolo di Tebe (TAVV. III, V, XIV, XV, XXVII, XXIX). L'immagine rappresentata nel recto di questo foglio, si porrebbe come il momento immediatamente successivo a quello raffigurato nella seguente (TAV.V), quando cioè sant'Antonio, padre e abbà, racconta ai confratelli quanto ha potuto vedere nel deserto di Paolo, un luogo descritto e da lui appellato come il Paradiso. La scena, che si svolge all'interno della struttura architettonica del monastero, è studiata con un'inversione della prospettiva rispetto alla (TAV.V), un accorgimento necessario a rendere visibile l'interno dell'edificio più che l'esterno. Nel verso del foglio si trova invece un'immagine che si lega ad un altro preciso episodio descritto nella vita antoniana (TAV.VII), quando nella solitudine del suo abitacolo il santo scrive una lettera a Balacio duca d'Egitto dal 340 al 345, il quale sottoponeva i cristiani a durissime persecuzioni. Particolarmente interessante è la figura del messaggero al quale sarà consegnata la lettera e il quale sembra dialogare con l'eremita che sta seduto. L'uomo con il copricapo e appoggiato ad un lungo bastone, sembra un pellegrino giunto alla meta solo dopo un lungo cammino. Nella parte sinistra del foglio e ormai quasi impercettibile ad occhio nudo è l'immagine di un angelo annunciante.



TAV. IV - Inv. F.N. 2837 (3730) recto: Maestro degli anacoreti,
Sant'Antonio al monastero parla con i discepoli.



TAV. IV - Inv. F.N. 2837 (3730) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio* scrive la lettera per *Balacio* e messaggero, *Angelo* annunciante.

TAV. V

FOGLIO: F.N. 2838 (3731)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.5 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Sant'Antonio al monastero annuncia ai discepoli di aver incontrato Paolo di Tebe*

verso: *Sant'Antonio e la visione dell'anima di Paolo, Annunciazione*

FONTI AGIOGRAFICHE: S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.

DESCRIZIONE

Il foglio appartiene al gruppo di immagini che illustrano l'incontro tra Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe (TAVV. III, IV, XIV, XV, XXVII, XXIX). Nel recto è rappresentato il momento dell'arrivo di Sant'Antonio presso il monastero, dove si era recato per recuperare il cosiddetto *pallium* di Atanasio: una sequenza che senza dubbio precede quella illustrata nella TAV. IV. Nell'immagine all'interno del monastero, ben realizzato da una struttura architettura aperta da tre arcate, si notano infatti due tra i tre discepoli che corrono incontro all'Abate per domandargli dove fosse stato così a lungo, come precisamente viene riferito dalle fonti agiografiche. Sant'Antonio è raffigurato fermo all'ingresso del monastero, questo viene suggerito dallo stesso disegno architettonico, che mostra la facciata dell'edificio, dotato di un timpano gattonato e di un portale decorato nella lunetta. Nel verso del foglio è invece rappresentato il momento successivo in cui Antonio Abate, reggendo sul bastone il *pallium* di Atanasio, ha la tanto temuta visione dell'anima di Paolo che ascende al cielo tra cori di angeli, profeti e apostoli. Lo studio della figura di Antonio, resa da tergo, deve aver particolarmente impegnato l'artista che, per rendere con realismo il movimento del corpo, sottolinea con pennellate di biacca la flessione del gomito e del braccio sollevato. Nella parte bassa del foglio si trova infine il bozzetto di un'Annunciazione di mano diversa.



TAV. V - Inv. F.N. 2838 (3731) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio al monastero annuncia ai discepoli di aver incontrato Paolo di Tebe.*



TAV. V - Inv. F.N. 2838 (3731) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio e la visione dell'animula di Paolo, Annunciazione.*

TAV. VI

FOGLIO: F.N. 2839 (3732)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.6 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Tentazione di Adamo ed Eva e Cacciata dal Paradiso terrestre

verso: Caduta degli angeli ribelli

FONTI:

recto: Bibbia

verso: Bibbia e Apocrifi dell'Antico Testamento

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta due distinti momenti tratti dalla Bibbia e precisamente dalla storia della creazione dei progenitori Adamo ed Eva (TAV. XVI). Nella parte superiore è rappresentato un episodio molto noto in campo figurativo: il peccato originale (*Gen* 2,16-17-3,1-7). L'immagine mostra il momento in cui Eva porge ad Adamo il pomo mentre sull'albero posto al centro tra le due figure il serpente dal volto antropomorfo e femminile è avvinghiato al tronco. Il particolare atteggiamento di Adamo che porta la mano alla gola, dove il boccone si fermò secondo una tradizione divenuta popolare, induce a pensare che si tratta di un dettaglio narrativo traente origine dai testi della drammaturgia liturgica, già diffusi in età medievale. Nella parte inferiore del foglio è invece la rappresentazione della Cacciata dal Paradiso terrestre (*Gen* 3,8-24). Nell'immagine è lo stesso Dio Padre che, impugnando una verga, caccia i due progenitori, i quali provando vergogna pudicamente si coprono le nudità. Particolare è il volto di Adamo che si gira e sembra quasi nell'atto di parlare e giustificarsi agli occhi del severo Dio Padre. Nel verso del foglio si trova la rappresentazione dell'episodio della Caduta degli angeli ribelli. Si tratta di un tema piuttosto raro in ambito figurativo con la storia tratta dal testo biblico di (*Is* 14,12-20) e dai libri apocrifi dell'Antico Testamento, dove si narra della 'rivolta' orchestrata da Lucifero contro Dio e della punizione che gli fu inferta con la caduta dal cielo. L'immagine mostra la figura solenne e ieratica dell'Eterno recante la verga e benedicente mentre assiso in trono tra le schiere degli angeli rimasti a lui fedeli, osserva quanto accade attorno con la lotta della milizia celeste guidata dagli angeli vestiti di elmi e corazza che respingono verso il basso gli angeli ribelli.



TAV. VI - Inv. F.N. 2839 (3732) recto: Maestro degli anacoreti, *Tentazione di Adamo ed Eva e Cacciata dal Paradiso terrestre*.



TAV. VI - Inv. F.N. 2839 (3732) verso: Maestro degli anacoreti, *Caduta degli angeli ribelli*.

TAV. VII

FOGLIO: F.N. 2840 (3733)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 x 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.7 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Balacio legge la lettera di sant'Antonio

verso: Balacio e Nestorio partono da Alessandria e il cavallo infierisce su Balacio.

FONTI AGIOGRAFICHE: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta l'episodio della vita antoniana legato al tema della persecuzione dei cristiani, avvenuta per mano di Balacio duca d'Egitto, sotto Nestorio, prefetto di Alessandria dal 345 al 352 d.C. Il Santo, dopo aver visto la crudeltà a cui venivano sottoposti i monaci e le vergini che non aderivano alla fede ariana, decise di scrivere una lettera a Balacio come mostra la (TAV. IV) e in cui sentenziava che l'ira di Dio si sarebbe abbattuta su di lui.

Il momento della consegna della missiva viene ben rappresentato nell'immagine che mostra il messaggero giunto alla porta di Alessandria, città identificata dalle mura e dagli elementi turriti ai lati. Tra i personaggi che si affacciano è messo in evidenza il duca, vestito di un elegante paramento a frange e con la corona che ne sottolinea la dignità.

Il verso del foglio mostra il momento successivo quando Balacio, dopo aver ignorato e beffeggiato il messaggio di Antonio, uscì per una passeggiata a cavallo insieme a Nestorio. L'immagine realizzata con accuratezza mostra infatti i due personaggi a cavallo accompagnati da un seguito, mentre escono dalle mura di Alessandria. Fu allora, come scrupolosamente riportano le fonti, che il cavallo di Nestorio, giudicato il più mansueto, con un morso repentino disarcionò Balacio dal suo cavallo e infierì con violenza su di lui.

Il disegno mostra la volontà dell'artista di rendere il racconto comprensibile nella figura del duca rappresentato mentre cade, a testa in giù e con le gambe ancora issate alle staffe.



TAV. VII - Inv. F.N. 2840 (3733) recto: Maestro degli anacoreti, *Balacio* legge la lettera di sant'Antonio.



TAV. VII - Inv. F.N. 2840 (3733) verso: Maestro degli anacoreti, *Balacio* e *Nestorio* partono da *Alessandria* e il cavallo inferisce su *Balacio*.

TAV. VIII

FOGLIO: F.N. 2841 (3734)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.8 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Dio Padre in maestà

verso: Sei profeti.

FONTI: -

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta l'immagine frontale di Dio Padre benedicente, vestito di un abito dall'ampio panneggio e recante in una mano il globo, simbolo dell'opera della Creazione e suo peculiare attributo. La figura è inserita in un motivo decorativo che è tipico della miniatura di ambito lombardo del secolo XIV e che trova alcuni esempi anche in opere dell'oreficeria francese. Una prima ghirlanda è composta dal cosiddetto 'nuvoloso' con cherubini, ed è realizzata esclusivamente dal segno grafico. Da questo sfondo su cui si staglia la figura dell'Eterno, la seconda ghirlanda è per contrasto rialzata a biacca con un effetto che rende corposa e ben distinguibile la cornice ondulata e le sagome dei cherubini. Infine un ultimo, ma non insignificante dettaglio, ovvero la raggiera di spine che incrociandosi in modo irregolare terminano il decoro con una allusione alla Passione di Cristo e alla storia della Salvezza. Il verso del foglio presenta sei figure di profeti distinguibili nei volti caratterizzati dalla lunga barba e ritratti in vari atteggiamenti che fingono l'eloquio o la meditazione, come viene poi riproposto nella (TAV.XXIII). L'abbigliamento, con il copricapo intrecciato e terminante a punta, sottolinea volutamente il carattere orientaleggiante. Uno studio particolare è dedicato alla postura accovacciata delle figure, con l'uso della biacca in una funzione luministica che dona volumetria ai corpi e segna con linee continue le pieghe dei panneggi.



TAV. VIII - Inv. F.N. 2841 (3734) recto: Maestro degli anacoreti, *Dio Padre in maestà*.



TAV. VIII - Inv. F.N. 2841 (3734) verso: Maestro degli anacoreti, *Sei profeti.*

TAV. IX

FOGLIO: F.N. 2842 (3735)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiate a biacca.

NUMERAZIONI: n.9 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Sant'Antonio benedice gli animali e il demone

verso: Sant'Antonio lotta con i demoni che assumono varie forme di animali, studio di un leone - tetramorfo dell'Evangelista Marco.

FONTI: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta un'immagine che si può ritenere dipendente in maniera indiretta dalla fonte agiografica antoniana. La capacità di rendere mansueti gli animali si può infatti riferire anche ad un contesto devozionale legato al santo eremita. Dinanzi ad una quinta architettonica composta da un edificio merlato si vede sant'Antonio Abate che imparte la benedizione ad una lepre, mentre un demone armato di bastone è circondato da altri animali: cervi, lepri e un dromedario. Nel verso del foglio, nella parte superiore, si trova l'immagine tratta dalle fonti secondo cui il santo eremita subisce nuovamente altri attacchi dei demoni, i quali non riuscendo a vincere la sua onestà attraverso lo spirito di fornicazione (Tav. II), non riuscendo a sopprimerlo con l'uso della violenza fisica (Tavv. I, XX), assumono varie e spaventose forme animalesche: fantasmi di leoni, leopardi, lupi che ruggiscono incitati da un demone. Sant'Antonio si trova dentro un umile abitacolo fatto di paglia e sembra recare in mano un lungo cartiglio privo di iscrizioni. Nella parte inferiore del foglio si trova invece un bellissimo leone alato che nel tetramorfo identifica san Marco Evangelista.



TAV. IX - Inv. F.N. 2842 (3735) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio benedice gli animali e il demone.*



TAV. IX - Inv. F.N. 2842 (3735) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio lotta con i demoni che assumono varie forme di animali, studio di un leone - tetramorfo dell'Evangelista Marco.*

TAV. X**FOGLIO:** F.N. 2843 (3736)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento con lueggature a biacca e tracce di inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.10 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**SOGGETTI:****recto:** *Sant'Antonio con il disco d'argento e la visione dell'idolo pagano***verso:** *Carovana dei saraceni***NOTE DI POSSESSO:****verso:** «Ad Eternam Rei Memoriam Sanzi † Alexandrus Fecit Anno Domini MDCCLXX»**FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*; *Legenda breuiarii*.**DESCRIZIONE**

Il recto del foglio presenta l'immagine del santo eremita, mentre tiene tra le mani un oggetto dalla forma circolare, si tratta probabilmente di un'allusione al 'dischetto' d'argento che il santo trovò sulla sua strada, come segno dell'astuzia e dell'inganno del demonio. Il racconto della fonte agiografica indugia su questo simbolismo delle tentazioni e prosegue descrivendo l'incontro che il santo Abbà ebbe con un enorme massa di oro. Nel disegno si trova tuttavia un'immagine che non ha riscontro nella fonte canonica della *Vita Antonii* di Atanasio, né nella tradizione letteraria che da essa si sviluppa a partire dalle *Vite* di Domenico Cavalca. Si tratta della rappresentazione di una statua posta su un podio, immagine che invece evoca l'episodio dell'idolo-pagano, noto nel testo della cosiddetta *Legenda breuiarii*, un'opera che contribuì a diffondere un ulteriore repertorio di immagini antoniane in campo figurativo. Dietro la figura dell'idolo pagano, lo schizzo grezzo a inchiostro di una figura maschile a mani giunte e con cappello piumato è la testimonianza che il taccuino di modelli ha subito nel tempo una serie di passaggi in bottega o nell'ambito del collezionismo privato. Nel verso del foglio si trova un'immagine che si riferisce ad un episodio descritto nella vita antoniana, quando il santo per trovare un luogo tranquillo dove dedicarsi all'anacoresi, decise di recarsi nella zona della Tebaide superiore. A condurlo fu una carovana di Saraceni, uomini e donne che provenivano dall'Arabia; si spiega quindi il carattere orientaleggiante con cui l'artista disegna i due personaggi a cavallo che indossano i turbanti e portano scimitarre, mentre una donna dal capo velato e in groppa ad un dromedario offre al Santo eremita il pane di cui cibarsi, secondo quanto appunto narra il racconto della fonte agiografica.



TAV. X - Inv. F.N. 2843 (3736) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio con il disco d'argento e la visione dell'idolo pagano.*



TAV. X - Inv. F.N. 2843 (3736) verso: Maestro degli anacoreti, *Carovana dei saraceni*.

TAV. XI**FOGLIO:** F.N. 2844 (3737)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n. II° a inchiostro nel *bas de pages* del recto, n. 11 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**SOGGETTI:****recto:** *Sant'Antonio Abate e miracolo***verso:** *Sant'Antonio e la visione dell'anima del monaco Ammone***NOTE DI POSSESSO:****verso:** «Ad Eternam Rei Memoriam Sanzi † Alexandrus Fecit Anno Domini MDCCLXX»**FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.**DESCRIZIONE**

Nel recto del foglio è rappresentato uno dei tanti miracoli, di guarigioni o di esorcismi, di cui è protagonista sant'Antonio Abate (TAVV. XII, XVIX). Si tratta di eventi che spesso avvenivano in pubblico, come mostra il gruppo di uomini e donne rappresentato nella parte destra del foglio. Purtroppo il disegno della punta d'argento è ormai del tutto scomparso e impedisce di osservare chiaramente la naturalezza dei gesti, che dovevano caratterizzare i devoti giunti presso il santo, alcuni inginocchiati e altri in piedi, in attesa della benedizione. Antonio è seduto su un semplice sedile, dinanzi a quello che è il suo eremitaggio, mentre in alto ci sono alcuni spiriti maligni che si agitano. L'immagine nel verso del foglio rimanda, sempre, ad un episodio narrato dalle fonti agiografiche, quando l'anacoreta, nella sua solitudine, ebbe la visione di un'anima nel cielo. L'artista, coerentemente a quanto è scritto nel testo, interpreta i due momenti: il primo, quando il santo 'vede', raffigurando sant'Antonio che guarda verso l'alto e indica il proprio occhio; il secondo quando il santo 'ode' una voce che proviene dal cielo, portandosi quindi la mano all'orecchio. Dalla lettura del testo si comprende infatti che Antonio dopo aver visto, sentì una voce che gli svelò che l'anima in cielo apparteneva ad Ammone, il santo monaco che intorno al 330 d.C. nella zona di Nitria, la parte occidentale del deserto della Tebaide egiziana, aveva intrapreso un esemplare stile di vita cenobitico. La visione avuta da sant'Antonio mette quindi in stretta relazione i due santi Padri del deserto esattamente come avviene nella *Vita Pauli*, quando il santo prevede la morte di Paolo vedendo la sua anima salire in cielo (TAV. V).



TAV. XI - Inv. F.N. 2844 (3737) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate e miracolo*.



TAV. XI - Inv. F.N. 2844 (3737) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio e la visione dell'anima del monaco Ammone.*

TAV. XII

FOGLIO: F.N. 2845 (3738)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.12 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Sant'Antonio in orazione e il miracolo dell'acqua

verso: Esorcismo della figlia di Martiniano

FONTI AGIOGRAFICHE: S.Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta da un lato l'immagine di un piccolo edificio al cui interno c'è un uomo che riempie un'otre di acqua da una fontana. Lateralmente si trova l'immagine di sant'Antonio in ginocchio e in orazione a mani giunte. In alto è rappresentata l'apparizione celeste di Dio Padre che offre al santo la mano benedicente. L'immagine potrebbe indicare una originale interpretazione da parte dell'artista dell'episodio miracoloso in cui Sant'Antonio, che si era messo in cammino nell'arido deserto insieme ai propri confratelli, fece scaturire l'acqua, senza la quale sarebbero tutti morti. Nel verso del foglio è invece rappresentato uno degli episodi di esorcismo (TAV. XVII), quando un certo Martiniano, comandante delle milizie, andò dal santo per chiedergli la grazia per la propria figlia, che era tormentata dal demonio. La fedeltà dell'immagine al testo scritto consiste soprattutto nel ritrarre Antonio all'interno dell'eremitaggio. Dal racconto sappiamo infatti che solo dopo le insistenze di Martiniano, l'anacoreta si mostrò dicendo che per liberare la fanciulla occorreva pregare con vera fede. L'artista, così, pone il soldato in ginocchio mentre Sant'Antonio benedicente dall'alto si affaccia, come da un confessionale. La fanciulla con le braccia spalancate, simbolo del moto innaturale che le ha invaso tutto il corpo, viene trattenuta da due uomini che le cingono la vita, mentre lo spirito maligno fuoriesce. Di particolare evidenza sono le scarpe dalla lunghissima punta.



TAV. XII - Inv. F.N. 2845 (3738) recto: Maestro degli anacoreti,
Sant'Antonio in orazione e il miracolo dell'acqua.



TAV. XII - Inv. F.N. 2845 (3738) verso: Maestro degli anacoreti, *Esorcismo della figlia di Martiniano*.

TAV. XIII

FOGLIO: F.N. 2846 (3739)

AUTORE: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430).

MISURE: 132 x 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.3° a inchiostro nel margine superiore sinistro del recto, n.13 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Scorcio di architettura urbana*

verso: *Fontana esagonale.*

FONTI: -

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio è rappresentato uno scorcio di architettura di tipo urbano e a piani sovrapposti, si tratta probabilmente di un modello copiato da un ciclo di affreschi. Nella parte inferiore una serie di esili colonnine terminanti con pinnacoli dettano il ritmo spaziale dell'edificio che ha due ingressi delimitati da timpani. La parte superiore si estende in verticalità con un loggiato che si apre con due arcate a tutto sesto terminanti con una merlatura. Si nota che la funzione della biacca è quella di sottolineare i pieni, mentre al disegno a bistro è affidato il compito di precisare i vuoti e quindi, ove necessario, serve a delimitare e fingere le ombre.

Nel verso del foglio un altro interessante soggetto di studio consente all'artista di sperimentare quei caratteri di eleganza e ricchezza d'ornamento, che costituiscono elementi imprescindibili dello stile del gotico fiorito. La fontana di forma esagonale accoglie frontalmente nelle tre facciate una serie di figure ormai, a dire il vero quasi invisibili, di personaggi dell'antichità in posa eroica e collocati all'interno di edicole.

Nella parte terminante della vasca ai sei angoli, troviamo le figure di puttini che suonano i flauti e cavalcano leoni. Dal centro dell'invaso un elemento turrato che sembra avere la forma di un finissimo reliquario lavorato in argento, si compone in più parti partendo dal basso con una serie di edicole e abbaini e arrivando al centro dove vengono disposti a raggiera gli altri puttini suonatori. L'elemento pseudo-architettonico termina infine in alto con i leoncini che mantengono scudi araldici utilizzati per accogliere stemmi nobiliari.



TAV. XIII - Inv. F.N. 2846 (3739) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Scorcio di architettura urbana*.



TAV. XIII - Inv. F.N. 2846 (3739) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Fontana esagonale*.

Tav. XIV**FOGLIO:** F.N. 2847 (3740)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.14 a inchiostro nel margine superiore destro.**SOGGETTI:****recto:** *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, fractio panis***verso:** *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe bevono alla fonte, figura stante di sant'Antonio Abate, dama con la raza viscontea.***FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.**DESCRIZIONE**

Siamo nella narrazione dell'incontro tra sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, un racconto al quale nel taccuino di disegni vengono dedicate varie illustrazioni (Tavv. III; V, XV, XXVII, XXIX). Il foglio presenta nel recto l'immagine della *fractio panis*, un episodio che si pone in stretta continuità con la rappresentazione della (Tav. III). La *mis en page* evidenzia la voluta centralità attribuita al tema che simboleggia l'eucaristia celeste. La palma dal tronco ricolma di datteri, divide in due porzioni il campo rappresentativo con i due Padri del deserto ben distinguibili dall'abbigliamento: quello che in genere caratterizza Paolo di Tebe è infatti l'abito di palme intrecciate, da cui spuntano i piedi nudi. Sant'Antonio invece indossa una veste di tipo monacale, provvista di cappuccio e terminante con numerosi risvolti in terra. Sul capo di Paolo aleggia un corvo, che secondo le fonti fermandosi sui rami di un albero posò un pane intero in mezzo a loro: il volatile viene infatti rappresentato con la pagnotta nel becco e posato sul ramo flessa della palma. Da qui ha inizio quella santa e umile contesa di cui parla il racconto, quando entrambi gli eremiti chiedono l'un l'altro di spezzare il pane e giungono alla conclusione che entrambi prendendolo e tirandolo lo avrebbero equamente diviso nel mezzo. Con particolare attenzione al racconto della fonte agiografica, l'artista traduce il testo fedelmente in immagine. Nella parte superiore del verso del foglio segue infine l'episodio che chiude il racconto, quando i due chinandosi nella fonte bevvero l'acqua. Nella parte inferiore del verso del foglio è visibile, nella parte sinistra, un'altra immagine di sant'Antonio Abate e nella parte destra si trova la rappresentazione di una raffinata figura femminile che abbiamo identificato nella dama reggente il simbolo araldico della *raza viscontea*.



TAV. XIV - Inv. F.N. 2847 (3740) recto: Maestro degli anacoreti, Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, *fractio panis*.



TAV. XIV - Inv. F.N. 2847 (3740) verso: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe bevono alla fonte, figura stante di Sant'Antonio Abate, dama con la raza viscontea.*

TAV. XV**FOGLIO:** F.N. 2848 (3741)**AUTORE:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.15 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**SOGGETTI:****recto:** *Sant'Antonio ritrova Paolo di Tebe***verso:** *Sant'Antonio Abate benedice i leoni***FONTI AGIOGRAFICHE:** S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.**DESCRIZIONE**

Le rappresentazioni appartengono al gruppo di (TAVV. III; IV, V, XIV, XXVII, XXIX) che descrive integralmente la storia dell'incontro tra Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe. Il recto del foglio si pone infatti in stretta continuità con la (TAV.V). Nell'immagine si vede Sant'Antonio che, rispettando le ultime volontà di Paolo, dopo aver recuperato il *pallium* di Atanasio presso il monastero (TAV. IV) fa ritorno verso l'eremitaggio caratterizzato nell'ambientazione dalla consueta spelonca rocciosa, il piccolo corso d'acqua e la palma; da notare è la sagoma della figura di Antonio che, a guisa di pellegrino, proviene dal retro del monte portando su un bastone il venerabile pallio. L'episodio della dipartita di Paolo di Tebe, il quale nonostante sia già morto viene raffigurato disteso in terra e in orazione, come è narrato dalle fonti, prosegue nel verso del foglio che pur nella scarsa leggibilità del disegno, dovuta al deterioramento del segno grafico, presenta la leggenda dei leoni sopraggiunti per dare sepoltura al corpo dell'eremita. Le fonti, narrano che dopo la morte di Paolo, due bellissimi e mansueti leoni giunsero dal deserto e ruggendo scavarono con le zampe una fossa a misura di corpo umano, (TAV. XXIX). Nel disegno viene rappresentato il momento in cui i leoni dopo aver realizzato la fossa, si inchinarono verso Sant'Antonio, leccandogli mani e piedi in segno di reverenza, per poi allontanarsi dopo che egli, accennando con la mano diede loro la benedizione.



TAV. XV - Inv. F.N. 2848 (3741) recto: Maestro degli anacoreti,
Sant'Antonio ritrova Paolo di Tebe.



TAV. XV - Inv. F.N. 2848 (3741) verso: Maestro degli anacoreti,
Sant'Antonio Abate benedice i leoni.

Tav. XVI

FOGLIO: F.N. 2849 (3742)

AUTORI:

recto: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti (1420ca.) e artista lombardo (1420-1430), bottega di Michelino da Besozzo

verso: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, 1420ca., bottega di Michelino da Besozzo

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.16 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Morte di Antonio, figura femminile, La Virtù della Giustizia*

verso: *Dio Padre e la Creazione di Adamo ed Eva*

FONTI AGIOGRAFICHE E ALTRE FONTI:

recto: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

verso: Bibbia.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio l'immagine della morte di Sant'Antonio chiude il racconto della vita del santo eremita, il soggetto principale rappresentato nel taccuino di disegni. L'artista illustra l'episodio parimenti alla narrazione testuale, con il santo che, sentendo l'avvicinarsi della fine, volle vicino a sé due confratelli, ai quali affidò le istruzioni sulla sua sepoltura nonché le sue ultime riflessioni. Nell'immagine si vede infatti il Sant'Antonio che a mani giunte è quasi abbandonato a terra, mentre viene sorretto amorevolmente dai due monaci.

Nella parte inferiore del foglio due figure, di mano diversa, rappresentano da un lato la figura di una Vergine annunciata e dall'altro l'immagine della Virtù della Giustizia, con diadema sul capo e dotata dell'attributo della lancia.

Nel verso del foglio è rappresentata la scena della Creazione dell'uomo e della donna (*Gen* 2,4-7 2,21-2,5). L'artista pone nella parte superiore le due figure dei progenitori come se fossero sollevate da terra dalla mano dell'Eterno che tira a sé il braccio di Adamo, mentre con gesto paterno accarezza benevolmente il volto di Eva. Nella parte inferiore l'artista traduce il racconto biblico nel giardino dell'Eden quando Dio ordinò ai progenitori di non cibarsi del frutto del cosiddetto albero della conoscenza del bene e del male (Tav. VI).



TAV. XVI - Inv. F.N. 2849 (3742) verso: Maestro degli anacoreti e
artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Morte di Antonio*,
figura femminile, *La Virtù della Giustizia*.



TAV. XVI - Inv. F.N. 2849 (3742) verso: Maestro degli anacoreti, *Dio Padre e la Creazione di Adamo ed Eva.*

Tav. XVII

FOGLIO: F.N. 2850 (3743)

AUTORE: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.17 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Martirio di San Giovanni Evangelista

verso: Le Virtù della Speranza, Prudenza, Fortezza e Temperanza

FONTI AGIOGRAFICHE:

recto: Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta una composizione unitaria. All'interno di una architettura concepita con particolare attenzione, una serie di arcate delimitate da esili colonnine inquadrano la scena di martirio dell'apostolo ed Evangelista Giovanni, nel luogo dove storicamente avvenne, e dove fu eretta la Basilica di San Giovanni a Porta Latina a Roma.

La rappresentazione ricorda quando, Giovanni che aveva evangelizzato le zone dell'Asia, fu ricondotto a Roma, e per volere dell'imperatore Domiziano fu sottoposto al martirio con l'olio bollente. Il santo è rappresentato nudo e all'interno di una cisterna, sotto la quale il fuoco viene continuamente attizzato. Uno dei personaggi che assistono all'evento gli versa l'olio sul capo. Dalle fonti agiografiche si apprende che Giovanni miracolosamente rimase indenne dal martirio e fu quindi esiliato sull'isola di Patmos, dove poi scrisse il libro dell'Apocalisse.

Nel verso del foglio troviamo le immagini di quattro Virtù: Speranza, Prudenza, Fortezza e Temperanza. La Speranza si presenta come una donna con il corpo avvolto da un abbondante pannello chiuso nella parte anteriore, il capo è velato e coronato da una ghirlanda floreale, mentre nella mano sinistra regge un'asta con l'attributo iconografico dell'ancora. Al suo fianco c'è la figura della Prudenza con un diadema sul capo, mentre tiene in mano un cartiglio. Nella parte inferiore la Virtù della Fortezza abbigliata di una corazza decorata e con un mantello annodato avanti, indossa la pelle leonina, suo peculiare attributo, mentre nelle mani regge la colonna e un modellino di città che oggi non è più visibile a causa della perdita progressiva del segno grafico. La Virtù della Temperanza, analoga nelle fattezze a quella della Speranza, è rappresentata secondo la tradizionale iconografia di una giovane donna che mescola con due anfore l'acqua e il vino, simbolo della moderazione e dell'equilibrio morale. Le immagini delle Virtù venivano utilizzate nel contesto di simbologia para-araldica del ducato Visconti a partire da Gian Galeazzo, *Compte de Vertus*.



TAV. XVII - Inv. F.N. 2850 (3743) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Martirio di San Giovanni Evangelista*.



TAV. XVII - Inv. F.N. 2850 (3743) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Le Virtù della Speranza, Prudenza, Fortezza e Temperanza*.

Tav. XVIII**FOGLIO:** F.N. 2851 (3744)**AUTORE:** Michelino da Besozzo e bottega (1420-1430).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.18 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.**ISCRIZIONI :** «pone hic»**SOGGETTI:***recto:* Scena cortese e figura maschile di portatore*verso:* Scena di caccia con falcone e ghepardi**FONTI:** -**DESCRIZIONE**

Il recto di questo foglio rappresenta un personaggio a cavallo che chiede ad un portatore di porre il proprio fardello sulla groppa, la scena si inserisce nel contesto dei fogli che celebrano l'*ars venandi* come pratica e diletto diffuso nelle corti quattrocentesche settentrionali e in un'apertura a scene di 'genere' diffuse anche nei coevi *Tacuina sanitatis* lombardi. Interessante è l'iscrizione in corsivo che accompagna l'immagine e sembra essere non troppo distante dal tempo di esecuzione dei disegni. L'imperativo «pone hic» cioè «poggia qui» va infatti a commentare quanto il giovane cavaliere suggerisce. Il portatore è piegato dal pesante carico, come mostra la curvatura della schiena e la flessione delle ginocchia scoperte dalla veste annodata. In basso si trova invece il ritratto di un uomo di corte con la spada, vestito di un abbigliamento particolarmente elegante, composto da una mantella coprente l'opelanda decorata dalle frange e lasciata cadere ai lati in due balze. Anche il volto è come scolpito dai tratti di biacca, in un tentativo di caratterizzazione nei capelli ondulati ed il pizzo appuntito che ricorda i ritratti di Gian Galeazzo Visconti nell'Offiziolo.

Nel verso del foglio troviamo una scena di caccia con due personaggi a cavallo che si ritrovano nella Tav. XXVIII. Il primo indossa un cappello a falde e l'altro un berrettone. Tra i due particolarmente interessante è il falconiere riconoscibile dal volatile stretto nel pugno e dal corno utilizzato per la caccia. Il falconiere pare scendere come da un pendio, guidando il destriero con naturalezza. Nella parte inferiore del foglio si trova un'altra figura maschile con un copricapo annodato in testa e due studi per i ghepardi, l'uno seduto e l'altro *bondissant*.



TAV. XVIII - Inv. F.N. 2851 (3744) recto: Michelino da Besozzo e bottega, *Scena cortese e figura maschile di portatore*.



TAV. XVIII - Inv. F.N. 2851 (3744) verso: Michelino da Besozzo e bottega, *Scena di caccia con falcone e ghepardi*.

Tav. XXIX

FOGLIO: F.N. 2852 (3745)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.19 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Archelao prega per la guarigione di Policrazia, una fanciulla di Laodicea

verso: Navicella e il giovanetto indemoniato

FONTI AGIOGRAFICHE: S. Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio l'immagine rappresenta uno dei miracoli di guarigione di cui è ricco il racconto agiografico antoniano. Si tratta dell'episodio che riguarda Archelao, un alto funzionario, il quale si recò in pellegrinaggio da Sant'Antonio per chiedergli di pregare per Policrazia, una vergine di Laodicea, che vivendo di astinenza dal cibo era affetta da lancinanti dolori allo stomaco. L'artista traduce il testo in immagine rappresentando, da un lato Archelao in ginocchio mentre prega dinanzi all'abitacolo e in basso la fanciulla distesa mentre pone la mano sullo stomaco. Come in un fotogramma l'artista disegna nuovamente la fanciulla nel momento in cui viene liberata dal male.

Il verso del foglio presenta un altro episodio di esorcismo (Tav. XII), quando il santo per recarsi in visita presso alcuni monasteri che erano distanti dalla sua dimora, fu invitato a salire su una navicella. Mentre pregava insieme agli altri monaci, avvertì un odore nauseabondo, tutti credevano che si trattava di pesce salato, ma egli spiegò che era cosa diversa, infatti si manifestò il demonio nel corpo di un giovanetto. L'immagine si presenta particolarmente eloquente, l'artista vivacizza la scena rappresentando l'indemoniato che contorce visibilmente le braccia e le mani, mentre i membri dell'equipaggio, a causa del cattivo odore, si portano la mano sul naso. Il santo rimane del tutto indifferente all'insidia del demonio e imparte il segno della benedizione. L'imbarcazione che poggia sulle onde disegnate da semplicissime volute a biacca è resa con particolare cura nei dettagli, come le corde che servono ad issare la vela.



TAV. XIX - Inv. F.N. 2852 (3745) recto: Maestro degli anacoreti, *Archelao* prega per la guarigione di *Policrazia*, una fanciulla di *Laodicea*.



TAV. XIX - Inv. F.N. 2852 (3745) verso: Maestro degli anacoreti, *Navicella* e il giovanetto indemoniato.

Tav. XX

FOGLIO: F.N. 2853 (3746)

AUTORE: Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti, bottega di Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lueggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.20 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Sant'Antonio viene ricondotto nel sepolcro e studio di figura su dromedario

verso: Sant'Antonio nel sepolcro e i demoni, sant'Agostino

FONTI AGIOGRAFICHE: S.Atanasio, *Vita Antonii*; Domenico Cavalca, *Vita di Antonio*.

DESCRIZIONE

Il foglio è legato alla sequenza relativa al ritiro contemplativo di Sant'Antonio nella zona dei sepolcri, un racconto che è rappresentato in tutti i suoi passaggi anche nelle (Tavv. I, II). In particolare, nel recto del foglio, si nota l'immagine in cui Sant'Antonio venne ricondotto dal suo confratello nel luogo del *memento mori*, caratterizzato da un ampio edificio con colonnine cuspidate e dinanzi al quale si svolge la scena. L'artista mostra la volontà di rendere esplicita l'azione del confratello che, sorreggendo il corpo del santo, lo aiuta a ricomporsi all'interno della cassa sepolcrale.

Nella parte inferiore, l'immagine di un uomo che cavalca un dromedario allude ad uno studio per un corteo orientale, da impiegare probabilmente in un'Adorazione dei Magi.

Nel verso del foglio si trova l'immagine di Sant'Antonio disteso all'interno della cassa-sepolcro, mentre sembra pacificamente colloquiare con il gruppo di demoni; si tratta di dare un segno di quella forza d'animo di cui il santo fu capace nell'affrontare nuovamente le terribili percosse già subite per mano del demonio. Gli esseri mostruosi, sono caratterizzati dalle ali cartilaginose e dalle corna particolarmente irsute.

In basso, di mano diversa e con tecnica interamente a bistro, è l'immagine di un Santo Vescovo benedicente e recante in mano un libro. L'abito monastico sotto la mantella potrebbe suggerire che si tratta dell'immagine di Sant'Agostino.



TAV. XX - Inv. F.N. 2853 (3746) recto: Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio* viene ricondotto nel sepolcro e studio di figura su dromedario.



TAV. XX - Inv. F.N. 2853 (3746) verso: Maestro degli anacoreti,
Sant'Antonio nel sepolcro e i demoni, sant'Agostino.

Tav. XXI

FOGLIO: F.N. 2854 (3747)

AUTORI:

recto: Michelino da Besozzo (1420ca.)

verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento con lueggiate a biacca e tracce di inchiostro.

NUMERAZIONI: n.21 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: Michelino da Besozzo

verso: *Leone che attacca un cavaliere, due cervi*

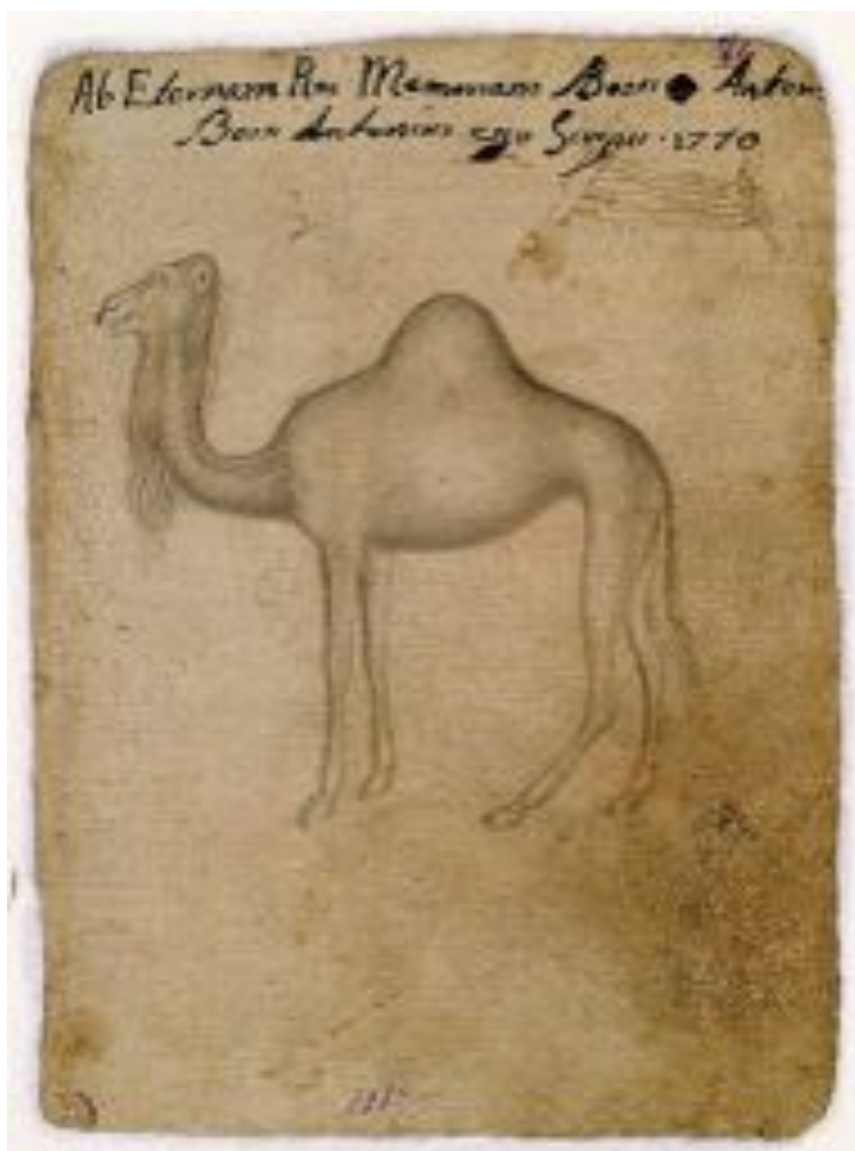
NOTE DI POSSESSO:

recto «Ad Eternam Rei Memoriam Bossi Antonius – Bossi Antonius ego Scripsi 1770»

FONTI: -

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta uno tra gli esempi più evidenti della funzione del taccuino di disegni come libro di modelli. La rappresentazione del dromedario fa parte della serie omogenea di disegni con soggetto animalistico, che prevedono in genere uno schema fisso con l'immagine di uno o più esemplari descritti con spirito analitico. Si tratta di una tradizione che ha fortuna nelle botteghe degli artisti e miniatori lombardi a partire dalla fine del Trecento con Giovannino de Grassi fino al pieno Quattrocento. In questo foglio l'artista sembra inoltre sperimentare le potenzialità grafiche della punta d'argento, fornendo i dettagli dell'anatomia e del pelo dell'animale, e usando la biacca solo per punteggiare la dentatura, che sembra aprirsi in un sordido sorriso. Si deve inoltre considerare che lo studio dell'esotico dromedario poteva essere funzionale per l'impiego in scene, come il corteo dei Re Magi, o in contesti di simbologia araldica. Nel verso del foglio tinto di rosa, nella parte superiore, si trova l'immagine, probabilmente copiata da un gruppo scultoreo antico, di un leone che attacca un cavaliere. Particolarmente interessante è lo studio della fiera che, salita sul dorso del cavallo, attacca alle spalle il cavaliere che a sua volta tenta di difendersi sguainando la spada. L'immagine del cavallo che, per lo spavento, scalcia furiosamente con le zampe posteriori e rizza la criniera è un saggio di attento realismo. Nella parte inferiore del foglio si trova un altro soggetto di studio con due cervi, riferibili ai modelli de Grassi nelle miniature dell'Offiziolo Visconti.



TAV. XXI - Inv. F.N. 2854 (3747) recto: Michelino da Besozzo, *Dromedario*.



TAV. XXI - Inv. F.N. 2854 (3747) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Leone che attacca un cavaliere, due cervi*.

Tav. XXII

FOGLIO: F.N. 2855 (3748)

AUTORI:

recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1430ca.)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento con lueggiate a biacca e tracce di inchiostro .

NUMERAZIONI: n.22 a inchiostro nel margine superiore destro e n.4° nel margine superiore sinistro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Toro*

verso: *Incoronazione della Vergine*

FONTI: -

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta l'immagine di un giovane toro; l'animale è rappresentato accovacciato e l'artista utilizza la punta d'argento per rendere i passaggi chiaro-scurali, e dare consistenza all'immagine che, diversamente dagli altri casi di disegni animalistici presenti nel taccuino di disegni, dove l'esecuzione è più aggraziata, qui perde di naturalezza. L'imprecisione è forse dovuta allo studio dell'ardita postura del corpo che risulta sbilanciato in avanti quasi a voler cogliere l'atto che il cucciolo compie per sollevarsi da terra.

Il verso del foglio è tinteggiato di rosa, espediente che consente all'artista di giocare con l'ombreggiatura a bistro; qui si svolge la scena solenne dell'Incoronazione della Vergine. Gesù è elegantemente abbigliato con un ampio abito le cui pieghe ridondanti cascano a terra, sul capo reca il triregno terminante in alto con una croce. Il Figlio di Dio con una mano compie il gesto della benedizione e con l'altra pone la corona sul capo di Maria, che è in ginocchio e a mani giunte e china lievemente la testa su cui scende la chioma riccioluta dei capelli.

Ai lati della rappresentazione quasi a voler sottolineare il carattere cerimoniale dell'unione tra la *sponsa* e lo *sponsus*, ci sono le schiere di angeli che mantengono il drappo di Maria e il mantello di Cristo.

L'evento avviene nello spazio di un *hortus conclusus*, il giardino del Paradiso cinto da mura e custodito dagli angeli, con il simbolico steccato che si vede sullo sfondo.



TAV. XXII - Inv. F.N. 2855 (3748) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Toro*.



TAV. XXII - Inv. F.N. 2855 (3748) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Incoronazione della Vergine*.

Tav. XXIII**FOGLIO:** F.N. 2856 (3749)**AUTORI:****recto:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti (1420ca.) e artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)**verso:** Artista lombardo, detto Maestro degli anacoreti (1420ca.) e artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca, tracce di inchiostro**NUMERAZIONI:** n.23 a inchiostro nel margine superiore destro del recto**SOGGETTI:****recto:** *Studi di profili di dame, testa di Vescovo, altri ritratti***verso:** *Motivo decorativo composto da due fantesche che lavano il bambino in una vasca, Vergine annunciata, scena di caccia al cervo***FONTI:** -**DESCRIZIONE**

Il recto del foglio presenta una serie di studi realizzati dall'artista su vari modelli, a partire dalle due testine femminili visibili nella parte superiore: l'una di profilo e l'altra voltata di tre quarti. Le donne indossano due copricapo alla moda che ricordano esempi noti dalle dame dei Limbourg alle figure cortesi ritratte da Pisanello. Con il segno tracciato a punta d'argento nel raffinato disegno dei volti, si può notare il fitto tratteggio quasi impercettibile sullo sfondo dei profili, con un effetto di contrasto che serviva a far emergere l'immagine dal fondo. Un ulteriore studio è visibile nella testa di un vescovo. Le restanti figure restano purtroppo illeggibili e il tentativo di 'recuperare' le sagome compiuto con la ripassatura ad inchiostro in età imprecisata, non offre purtroppo la possibilità di identificare chiaramente i soggetti, fatta eccezione del viso di donna con un copricapo che ricorda quello indossato dalle dame del Maestro dei Giochi Borromeo.

Nel verso, tre soggetti, indipendenti gli uni dagli altri, mostrano ancora una volta la volontà del maestro di sperimentare forme e immagini, destinando il risultato del proprio esercizio anche a scopi differenti, come nel motivo ornamentale concepito con cura nel fogliame d'acanto saliente che si pone come base, per accogliere le due dame-fantesche che lavano il bambino nella vasca circolare, alla festosa presenza dei puttini. Il modo di assemblare elementi puramente decorativi e figure in un'unica e armoniosa composizione si deve a nostro avviso ricondurre agli esempi delle pagine miniate o alle tecniche dell'oreficeria. Il foglio presenta una Vergine Annunciata raccolta in un ampio e fluente panneggio, mentre nella parte inferiore è uno tra gli episodi di *ars venandi* con i cani levrieri che azzannano un nobile cervo dalle lunghe corna.



TAV. XXIII - Inv. F.N. 2856 (3749) recto: Maestro degli anacoreti e Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Studi di profili di dame, testa di Vescovo, altri ritratti.*



TAV. XXIII - Inv. F.N. 2856 (3749) verso: Maestro degli anacoreti e Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Motivo decorativo composto da due fantesche che lavano il bambino in una vasca, Vergine annunciata, scena di caccia al cervo.*

TAV. XXIV**FOGLIO:** F.N. 2857 (3750)**AUTORE:** Michelino da Besozzo (1420 ca.).**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.**NUMERAZIONI:** n.24 a inchiostro nel margine superiore destro del recto**SOGGETTI:*****recto:** Cucciolo di orso, capra, altri animali, figura femminile****verso:** Madonna con il Bambino tra i profeti***FONTI:** -**DESCRIZIONE**

Nel recto del foglio una serie di disegni animalistici ed uno schizzo di figura femminile dimostrano come la pagina sia stata utilizzata seguendo una logica estemporanea di prove. L'artista, in questo caso, non ha progettato la *mis en page* per un repertorio ordinato di modelli, ma ha solo elaborato le proprie idee. A partire dalla parte superiore del recto del foglio si trova un bellissimo cucciolo di orso (*ursus arctos*), realizzato con grande finezza che riprende nel vello l'analogo tratteggio del dromedario (TAV.XXI) e rivelando al contempo la stessa volontà di studio anatomico riservato ai ghepardi e al leopardo (TAV.XXV). Va precisato infatti che anche gli orsi erano allevati nei serragli ducali viscontei e di questo ne è testimonianza il collare con la catena che l'artista disegna legato al collo dell'animale. Nella parte centrale del foglio si trova il disegno di un altro esemplare ovino, ma di inferiore resa rispetto a quello della TAV. XXV. Gli altri animali non sono più identificabili a causa dello stato conservativo del foglio, mentre in basso nella parte sinistra è visibile un'esile figura femminile appena abbozzata nella sua corporeità. Il verso del foglio presenta l'immagine della *Madonna con il Bambino*, questa sì realizzata con notevole qualità. Motivo di studio nella figura è l'effetto del panneggio, dove l'ombreggiatura è creata a bistro tra le pieghe dell'abito rese voluminose e cadenti sulle ginocchia, mentre i segni lievissimi dei rialzi a biacca ne accentuano la postura. La Vergine incoronata, con il capo reclinato e la lunga chioma dei capelli che incorniciano l'ovale del volto è un esempio di eleganza. A dare vivacità alla composizione sono i gesti: quello di tenerezza della madre che trattiene con le proprie mani il piedino e la mano del figlio, e quello di spontaneità del Bambino Gesù, che a sua volta porta il dito in bocca. Non ultima è l'invenzione di incorniciare la composizione con gli otto profeti, tutti realizzati a mezzo busto, con copricapo orientaleggianti e come se apparissero svolazzanti tra le nubi.



TAV. XXIV - Inv. F.N. 2857 (3750) recto: Michelino da Besozzo, *Cucciolo di orso, capra, altri animali, figura femminile*.



TAV. XXIV - Inv. F.N. 2857 (3750) verso: Michelino da Besozzo, *Madonna con il Bambino tra i profeti*.

Tav. XXV**FOGLIO:** F.N. 2858 (3751)**AUTORE:** Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-30)**MISURE:** 132 × 97 mm**TECNICA:** carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca, e tracce di inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.25 a inchiostro nel margine superiore destro del recto**SOGGETTI:****recto:** *Tre ghepardi ed un leopardo***verso:** *Capra***FONTI:** -**DESCRIZIONE**

Il recto del foglio appartiene ad un gruppo di disegni con soggetto animalistico (Tavv. XXI, XXII, XXIV, XXV). Lo studio dei tre ghepardi ed un leopardo manifesta la particolare attitudine dell'artista per la resa al naturale; in questo disegno si può forse anche parlare di un caso di vera e propria osservazione dal vero. È noto infatti quanto avveniva nei serragli ducali viscontei del castello di Pavia, dove già con Gian Galeazzo Visconti e poi con Filippo Maria, i 'pardieri', divenuti personaggi ambiti nella corte, addestravano gli animali esotici noti per la loro particolare velocità e destrezza nella caccia. L'aspetto addomesticato degli animali si manifesta nell'uso dei collari. L'artista non si lascia ingannare dalla diversità delle specie, riportando con senso di realismo il manto tipico a rosette del leopardo, caratterizzato dal corpo più robusto e dall'aggressività più evidente e il manto semplicemente maculato dei ghepardi, felini più mansueti. Uno studio particolare è dedicato alle posture tra il primo ghepardo che si abbevera placidamente ad una ciotola, quello che sembra ruggire, e i due che fanno la *toilette*. Va detto inoltre che la diffusa presenza di questi animali nei codici miniati di ambito lombardo tra la fine del Trecento e il Quattrocento, ci porta ad un contesto di simbologia para-araldica legata al ducato milanese come nella (Tav. XIV). Il verso del foglio, tinto di rosa, presenta l'immagine di una capra dalle lunghe e fantasiose orecchie. Particolare cura è dedicata alla resa del pelo dell'animale con il segno della punta d'argento che si alterna ai rialzi a biacca. Anche in questo caso la *mis en page* dell'animale isolato rimanda alla tipologia del libro di modelli (Tav. XXI). Il soggetto si ritrova infatti più volte replicato, a partire dal taccuino di Giovannino de Grassi fino al *corpus* dei disegni di Pisanello e bottega. Da segnalare, in basso, è la rozza mano che ad inchiostro ha voluto ricopiare la sagoma dell'animale.



TAV. XXV - Inv. F.N. 2858 (3751) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Tre ghepardi ed un leopardo*.



TAV. XXV - Inv. F.N. 2858 (3751) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Capra*.

TAV. XXVI

FOGLIO: F.N. 2859 (3752)

AUTORE: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.26 a inchiostro nel margine superiore destro del recto

SOGGETTI:

recto: Trinità

verso: Angelo annunciante

FONTI: -

DESCRIZIONE

Il recto del foglio in carta tinta colore rosa presenta l'immagine della Trinità concepita con Dio Padre che accoglie tra le braccia il Cristo crocifisso. La composizione giocata sulla frontalità dell'Eterno che regge il legno della croce, viene vivacizzata dall'insieme degli angioletti che sono sapientemente disposti attorno alle due figure, chiudendo così la rappresentazione in una mandorla, un motivo noto nelle tradizionali immagini trinitarie.

Nel verso del foglio si trova lo studio per un'Annunciazione, un soggetto declinato in varie occasioni nel nostro taccuino (TAVV. V, XXIII). L'artista disegna solo una parte della scena, ovvero l'immagine dell'Arcangelo Gabriele, trovando occasione di ambientare la figura in un contesto architettonico con la struttura di un edificio ornato di merlature e di torri e con un susseguirsi di arcate che rendono il senso della profondità e dello spazio. La soluzione di dedicare un disegno a piena pagina al solo angelo Annunciante, che si volge verso destra, rivela a nostro avviso un modello finalizzato alla miniatura e che prevedeva la realizzazione di due miniature affrontate che si completavano, dando così un senso scenografico alla scena.



TAV. XXVI - Inv. F.N. 2859 (3752) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Trinità*.



TAV. XXVI - Inv. F.N. 2859 (3752) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Angelo annunciante*.

Tav. XXVII

FOGLIO: F.N. 2860 (3753)

AUTORE: Michelino da Besozzo (1420ca.).

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.27 a inchiostro nel margine superiore destro e n.4° nel margine superiore sinistro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Caccia al cinghiale e scena di caccia con i cani*

verso: *Studio per una Adorazione dei Magi*

FONTI:

verso: Bibbia

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio si trova la scena di caccia al cinghiale, un modello che trova fortuna fin dall'età antica e giunge alla medaglistica di Pisanello. Il cane levriero, noto per la sua bellezza e per le sue doti venatorie, viene realizzato con notevole senso di naturalismo e nel momento in cui curvando l'agilissimo corpo azzanna la preda. Nella parte inferiore del foglio è illustrata un'altra scena con due cani muniti di collare, i quali corrono preceduti dal conduttore. Si tratta di immagini consuete nei manuali per la caccia, in voga proprio nel primo Quattrocento e in ambito cortese. Per cui si spiega la figura del personaggio che conduce i cani utilizzati per la caccia agli uccelli, trattandosi di uno tra i tanti, paggi e valletti, che dopo uno scrupoloso addestramento accompagnavano e guidavano l'arte 'giocosa' del signore come si vede anche nella (Tav.XXIII).

Nella parte inferiore del foglio si trova un'immagine resa quasi invisibile dalle pessime condizioni conservative, anche se la presenza di una cassa di forma rettangolare sembrerebbe suggerire l'immagine della Resurrezione di Cristo dal sepolcro.

Il verso del foglio presenta lo studio per una *Adorazione dei Magi*, con i due Re abbigliati di eleganti opelande decorate da frange e con le scarpe a punta che caratterizzano la moda d'oltralpe. I due re si dirigono entrambi verso destra, portando in mano i doni in preziosi reliquari, che hanno forma di slanciati pinnacoli.



TAV. XXVII - Inv. F.N. 2860 (3753) recto: Michelino da Besozzo, *Caccia al cinghiale e scena di caccia con i cani*.



TAV. XXVII - Inv. F.N. 2860 (3753) verso: Michelino da Besozzo,
Studio per una Adorazione dei Magi.

TAV. XXVIII

FOGLIO: F.N. 2861 (3754)

AUTORE: Michelino da Besozzo (1420ca.)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.28 a inchiostro nel margine superiore destro e n.4° nel margine superiore sinistro del recto.

SOGGETTI:

recto: Scena di caccia alla lepre e scena cortese

verso: Scena di caccia, studio di una mano che regge il falcone, daino

FONTI: -

DESCRIZIONE

Nella parte superiore del recto del foglio è rappresentato lo studio di una scena di caccia alla lepre con il personaggio dotato di arco e faretra, ritratto mentre galoppa un cavallo, con gualdrappa, spinto nella corsa. Tutta la figura partecipa alla resa del movimento dell'animale che viene trattenuto per le briglie. Risulta particolarmente suggestivo il tentativo di affidare al gesto spontaneo della mano dell'uomo l'avvistamento della possibile preda. La lepre è invece realizzata di fianco e mentre fugge.

Interessante è la scena cortese rappresentata nella parte sottostante con la figura del nobile cavaliere che ricorre anche in un altro foglio (TAV.XVIII) e che viene sempre contraddistinto dall'elegante abbigliamento e dalla spada; qui è dotato anche di un copricapo a forma di elmetto e viene ritratto mentre si rivolge verso un uomo, il quale sceso dal proprio cavallo sembra consegnargli una missiva.

Nel verso del foglio in due momenti distinti realizzati evidentemente per elaborare vari approcci al racconto, viene rappresentato nuovamente un personaggio a cavallo, riferibile al contesto di *ars venatoria* più volte citato nel taccuino, e come mostra nella stessa parte sinistra del foglio, la presenza del daino e l'analitico studio della mano che regge il falco in atto di spiccare il volo. Infine, nella parte sottostante, l'artista coglie l'occasione per studiare un ardito scorcio del cavallo che, chinando il capo verso terra per brucare o abbeverarsi, fa sì che il personaggio vestito di turbante e di calzari dalla punta particolarmente pronunciata, accompagni con naturalezza il movimento.



TAV. XXVIII - Inv. F.N. 2861 (3754) recto: Michelino da Besozzo,
Scena di caccia alla lepre e scena cortese.



TAV. XXVIII - Inv. F.N. 2861 (3754) verso: Michelino da Besozzo,
Scena di caccia, studio di una mano che regge il falcone, daino.

Tav. XXIX

FOGLIO: F.N. 2862 (3755)

AUTORE: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca, tracce di inchiostro.

NUMERAZIONI: n.30 a inchiostro nel margine superiore destro del recto.

SOGGETTI:

recto: *Vergine con il Bambino, figura di santa*

verso: *Due leoni scavano la fossa a Paolo di Tebe, Annunciazione.*

FONTI AGIOGRAFICHE:

verso: S. Girolamo, *Vita Pauli*; Domenico Cavalca, *Vita di Paolo primo eremita*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio in carta tinta rosa, si trova nella parte sinistra l'immagine della Vergine con il Bambino. La silhouette della figura tende ad allungare le forme e viene sottolineata dalle falcature del panneggio. Il Bambino, privo di plasticità, siede nelle braccia materne in posa ieratica. Nella parte destra del foglio è invece visibile l'immagine di una santa non identificabile da particolari attributi iconografici. Alcuni segni e ripassature ad inchiostro, di età imprecisata, alterano l'immagine che probabilmente era priva delle lance conficcate nel petto quale simbolo di martirio. Nella parte superiore del verso del foglio si trova, la rappresentazione di due leoni che scavano una fossa. L'immagine appartiene alla serie di immagini, di contenuto agiografico, che illustrano, in più parti il noto episodio dell'incontro tra Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe (TAVV. III, IV, XIV, XV, XXVII). Nell'epilogo del testo, quando si parla della morte di Paolo, il racconto leggendario narra dei due leoni mansueti che gemendo scavarono una fossa a misura d'uomo per dare una degna sepoltura all'eremita (TAV.XV). L'immagine è resa con particolare senso di realismo ed anche se l'incauto intervento a inchiostro sulle criniere degli animali impedisce di leggere la qualità naturalistica del disegno originario, è possibile notare lo studio della postura e l'ardita inclinazione dei corpi. Nella parte inferiore del foglio si trova uno studio per una Annunciazione con l'Arcangelo Gabriele dalle ali pronunciate e con le mani smisuratamente protese verso la Vergine, che resta timorosa nell'accogliere il messaggio.



TAV. XXIX - Inv. F.N. 2862 (3755) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Vergine con il Bambino, figura di santa*.



TAV. XXIX - Inv. F.N. 2862 (3755) verso: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Due leoni scavano la fossa a Paolo di Tebe, Annunciazione.*

TAV. XXX

FOGLIO: F.N. 2863 (3756)

AUTORE: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo (1420-1430)

MISURE: 132 × 97 mm

TECNICA: carta preparata avana e rosa, disegno a punta d'argento e lumeggiature a biacca.

NUMERAZIONI: n.29 a inchiostro nel margine superiore destro del recto

SOGGETTI:

recto: *Tondi con figure: Madonna con il Bambino e l'Arte della Grammatica*

verso: *Disputa di santa Caterina d'Alessandria con i sapienti, due cani*

FONTI AGIOGRAFICHE:

verso: Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*.

DESCRIZIONE

Il recto del foglio si mostra in cattivo stato di conservazione con il segno grafico ormai del tutto scomparso. Solo attraverso un ripasso ad inchiostro realizzato in epoca imprecisata, è possibile intuire il disegno che in origine decorava il foglio. Si trattava probabilmente di un motivo decorativo a ghirlanda con una serie di medaglioni circolari che contenevano le immagini delle sette arti liberali. Del motivo decorativo, tipico della pagina miniata, attualmente rimane visibile al centro solo un medaglione con la Vergine con il Bambino, e in basso la rappresentazione di un uomo che illustra un documento ad un fanciullo, immagine che possiamo identificare con l'Arte della Grammatica.

Il verso del foglio presenta un episodio noto nella storia di Caterina d'Alessandria, santa e martire di Cristo, la quale per difendere la propria fede in Alessandria d'Egitto discute con i sapienti e filosofi. La santa, che indossa la corona suo peculiare attributo iconografico, è rappresentata seduta su un cuscino e con la palma, simbolo del martirio subito sotto Massimino imperatore. Anche i due sapienti sono resi riconoscibili nel lungo paludamento e nei copricapo. Il segno dell'aureola posto sul capo dei due uomini sembra posticcio e forse coevo al disegno dei due cani nella parte bassa. Si segnala che solo un altro episodio di martirio è presente nel taccuino di disegni nella (TAV.XVII).



TAV. XXX - Inv. F.N. 2863 (3756) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Tondi con figure: Madonna con il Bambino e l'Arte della Grammatica.*



TAV. XXX - Inv. F.N. 2863 (3756) recto: Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Disputa di santa Caterina d'Alessandria con i sapienti, due cani*.

LIBRO DI GIUSTO

TAV. XXXI — XLVII

Tav. XXXI**FOGLIO:** F.N. 2818 (3467)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.2 nel margine superiore destro del recto***Recto*****RUBRICA:** «Prudentia est virtus cuius tota vigilantia bona discernit a malis ut in illis appetendis istisque vitandis nullus subripiat error».**TESTO DELLA CANZONE:** «Quest'è la donna che la nocte el zorno penza chel tempo passato el presente. E ten volta la mente ver quel che deve venir per provederse si che le cose adverse schifar c'insegna e temperare le bone onde a nuy ciconvene vogliendo il modo suo nobil seguire. Innanzi el diffinire de dubi in le sententie farse zorno. E po senza ritorno ci guida al ponto che rason consente Eccho vertu eccellente che examina li consigli in vie diverse per le iuste reverse chel incredibil da chal ver si tene. Donqua ferma la spene doven de l'intellecto in ley tegnire. Ch'amor ch el nostro sire l a per suo specchio e qui cella pone prima Eterne colli pedi Sardanaphallo adyma».**ALTRI TESTI:** «Prudentie virtus qua fuit actio recta - Que tripartita perlustrat tempora vite Cuique mortalis spatium per omne tuetur. Ne deviet actus hec lumifer est rationis. Quot membra tene in medio pagina pandit Qua rex colo nebat Sardanaphallus inops».

«De prudentia edidit augustinus librum qui intitulatur de salutaribus documentis quam sic diffidi libro XIX° de civitate dei».

«De Sardanaphallo habetur in iustino et Augustino civitate dei».

TITOLI: *Prudentia, Sardanaphallus inscius.****Verso*****TITOLI:** EROPHILA FUT HOC TEMPORE, MAXIMINUS IMPERATOR FUT HOC TEMPORE, ERODOSUS ORATOR FUT HOC TEMPORE, BRUTUS FUT HOC TEMPORE.**SOGGETTI:*****recto*** *La Virtù della Prudenza e Sardanapalo****verso*** *La Sibilla Erofila, Copia del rilievo dell'arco di Costantino, il particolare della battaglia di Traiano contro i Daci, Massimino il Trace, Erodoto, Marco Giunio Bruto.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum historiale*.

DESCRIZIONE

Il foglio presenta nel recto una tabella figurata con l'immagine della Virtù della *Prudenza* seduta su un ampio trono dalla forma semplificata. La donna tiene nella mano sinistra una torcia dalla fiammella accesa mentre con la destra sorregge un disco che riporta nel primo raggio una serie di iscrizioni riferite allo scorrere del tempo: «† Infantia, tempus presens. Pueritia et adolescentia preteritum. Iuventus Senectus mors futurum». Nell'indicazione «Nox, dies» si allude al primo verso testuale della Canzone. Nell'immagine del libro aperto altre iscrizioni descrivono le qualità che caratterizzano la Virtù: «Memoria, intelligentia, providentia, circumspectio, docilitas, cautio et ratio». La fanciulla reca sul capo una corona, il volto è reso con dolci lineamenti ed è reclinato verso il lato destro, la chioma dei capelli discende sulle spalle tondeggianti. La Virtù è rappresentata in antitesi al Vizio personificato da Sardanapalo. Il re assiro noto nell'immaginario collettivo per la lussuria e i suoi vizi è raffigurato disteso; indossa la corona e un lungo paludamento che scende fino ai piedi; reca nella mano la conocchia e il fuso, in un'esplícita allusione ad una occupazione, quella della tessitura, che è tipicamente femminile. Nella tradizione è infatti risaputo che il re trascorresse nel suo palazzo intere giornate circondato da una corte-gineceo. Nel verso del foglio, nella parte superiore al margine sinistro si trova la rappresentazione della Sibilla Erofila. La donna indica con la mano destra un cartiglio che scende come un nastro e che in origine recava delle iscrizioni come dimostrano la presenza di segni di rigatura e di alcune lettere, ora scarsamente leggibili. La figura possiede una frontalità che le dona un carattere imponente e statuario, già presente nel modello di riferimento del ciclo di affreschi Orsini degli Uomini illustri, da cui l'artista trae le sue copie. Nel margine superiore destro si trova una citazione dall'antico, con la scena della battaglia di Traiano contro i Daci, tratta dal fornice centrale dell'arco di Costantino. Si nota nel disegno l'adesione totale dell'artista al modello scultoreo, come mostra la zampa recisa del cavallo che è trattenuto per le briglie. Di particolare efficacia è il personaggio armato vestito della corazza a maglie strette, il quale sembra come lanciarsi nella mischia. Nella parte inferiore del foglio seguono le immagini di due uomini illustri, Massimino detto il Trace imperatore di Roma tra il 235-238 d.C., rappresentato con il capo cinto d'alloro, il globo e il bastone e Marco Giunio Bruto (85-42 a.C) politico romano ricordato come uno dei cesaricidi è rappresentato con la spada. Le due figure sono studiate di profilo e voltate verso sinistra. Al centro è la figura di Erodoto di Alicarnasso, lo storico greco panneggiato all'antica e con il libro in mano.



TAV. XXXI - Inv. F.N. 2818 (3467). recto: Artista umbro, *La Virtù della Prudenza e Sardanapalo*.



TAV. XXXI - Inv. F.N. 2818 (3467) verso: Artista umbro, *La Sibilla Erofila*, *Copia del rilievo dell'arco di Costantino, il particolare della battaglia di Traiano contro i Daci, Massimino il Trace, Erodoto, Marco Giunio Bruto.*

Tav. XXXII**FOGLIO:** F.N. 2819 (3468)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455).**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.3 nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «[...] adversus ea que temporaliter molesta sunt».

TESTO DELLA CANZONE: «Seque mo l'altra magnanima e grande donna doppo la prima el suo bel stile valeroso e zentile si come si convene a sua franchecça che ella e torre e fermeza donne virtute e si de ingegno altiera che mente la gran fera colle sue mani arma quasi alla morte. Orsi costante e forte tu che voy fare di suoi belli fiori girlande. E perdona o si pande che poy vendecta fare in acto [...] pensieri vile in ti regnasse li vederay pur la [...] de li sui belli occhi aver per tua lumera [...] alegro e po la corte d' amor tu averai [...] habe chel viso dal cor gli dicerne».

ALTRI TESTI: «[...] virtus, [...] ilis in arma, [...] ortune repugnans, [...] quam retro moneri, [...] is turreus apex, [...] lofernus dextera necatur».

«De fortitudine edidit Augustinus librum I quam intitullatur de bono perseverantiae quam sic diffindi libro IIIJ° questionum questione LXIIJa».

«Olofernes het de Iudith et ystoria scolastica».

TITOLI: *Domina Iudith, Olofernes effrenatus.*

Verso

TITOLI: PHILOMON PHILOPHOSUS FUT HOC TEMPORE, MITRIDATES FUT HOC TEMPORE, EUROPA RAPTA, IUPPITER FUT PREDICTO TEMPORE, IEPTA EX VOTO FILIAM IMOLAVIT FUT ANNO IImVIIcXLVIII.

SOGGETTI:

recto: *La Virtù della Fortezza, Sansone uccide il leone e Giuditta taglia il capo ad Oloferne.*

verso: *Filemone, Mitridate, Ratto di Europa, Iefte immola la figlia sull'altare.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze.*

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum historiale.*

NOTE DI POSSESSO:

verso: Anto[...], Homo

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio, all'interno della tabella figurata, posizionata al centro si trova una torre merlata dove campeggiano una serie di iscrizioni: «*Magnaminitas, Magnificentia, fiducia, patientia, Perseverantia, Constantia, Securitas, Tollerantia et firmitas*». L'edificio allude al testo della Canzone morale dove la donna-virtù, per la sua tenacia, è paragonata ad una torre.

La scena è divisa in due parti con due distinti episodi che simboleggiano la Fortezza. Da un lato si trova una figura vestita di corazza che, con atto virile, domina un leone. L'immagine è parzialmente visibile a causa di una lacuna che ne ha del tutto cancellato la parte superiore. Dal confronto con il f.3r del codice miniato trecentesco della Canzone di Bartolomeo de Bartoli (Chantilly, Musée Condé, Ms. 599, (XX C (2) 6) è tuttavia possibile comprendere la rappresentazione nella sua integrità. Si tratta dell'episodio biblico di Sansone che a mani nude aprì le fauci dell'animale e lo uccise (*Gdc*, 14,5-9). Nel disegno l'uomo con una postura sbilanciata in avanti, calpesta con entrambi i piedi il Vizio personificato da Oloferne. Di particolare efficacia è quindi il parallelismo con l'episodio della 'domina' Giuditta (*Gdt*, 13,1-12) che, secondo la tradizionale e diffusa iconografia, tagliò la testa ad Oloferne. Nell'immagine, ambientata nell'accampamento del generale assiro, la donna mantiene la fronte dell'uomo su cui ricade la chioma riccioluta, mentre con la scimitarra si accinge a compiere l'eroico gesto.

Nel verso del foglio nel margine sinistro, si trova la figura di Filemone il commediografo greco, il quale, secondo una tradizione risalente a Valerio Massimo e Luciano e accolta nello *Speculum Historiale* di Vincenzo de Beauvais sarebbe morto di risate dopo aver visto un asino mangiare i fichi preparati per la sua colazione. Nel disegno si nota infatti l'uomo panneggiato all'antica con l'asino reso di scorcio che si abbevera da una ciotola da cui si vedono i fichi, descritti nel racconto.

Di fianco l'anziano Mitridate VI Eupatore, re del Ponto, con il volto barbuto pone il braccio sul fianco. La lacuna al margine destro impedisce di verificare la presenza di un'altra raffigurazione. Nella parte inferiore nel margine sinistro del foglio, si trova la rappresentazione del mitico Ratto di Europa, mentre nel margine destro c'è la scena cruenta del sacrificio di Iefte che immola la figlia sull'altare, episodio biblico tratto dal *Libro dei Giudici* (*Gdc*, 11,29-40).



TAV. XXXII - Inv. F.N. 2819 (3468) recto: Artista umbro, *La Virtù della Fortezza*, Sansone uccide il leone e Giuditta taglia il capo ad Oloferne.



TAV. XXXII - Inv. F.N. 2819 (3468) verso: Artista umbro, *Filemone, Mitridate, Ratto di Europa, Iefte immola la figlia sull'altare.*

Tav. XXXIII**FOGLIO:** F.N. 2820 (3469)**AUTORI:****recto:** Artista umbro (1450-1455).**verso:** Artista umbro (1450-1455) e artista Italia centrale (1470-1480).**MISURE:** 292 x 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.4 nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Temperantia est officium coherens appetitum ab hijs rebus que turrte apetuntur».

TESTO DELLA CANZONE: «La terza donna chel nostro appetito chel soperchio disio domma et refrena sempre e de honesta piena e volze allo suo castello discreta chiave apre e serra suave come vol rasone alla cupiditate et in sobrietate savia come fa el corpo inmu per l anima. E de virtu gran palma produxe e fructo bon suo dolce lito. E poy chi vol nel sito esser d'amor amante coste el mena alla sua reale cena. Madonne vanitate e parlar brave [...] chivi e pur gente de benignitate si che omne dignitate. [...] la salma donne viltà che se alma in l inferno. Epicurio [...] modesto emo socto lei dolse».

ALTRI TESTI: «Appetibilia claudit temperantia claustrum. Aperit et utitur discreta clave modali. Que denotat partes surgit arbuscula ramis. Frena ponentis huius affectui non nisi carnis. Quaaue vita viri que vis diuturna tenetur. Subpeditatur ea epicurius non rite colens».

«De Temperantia edidit Augustinus librum J qui intitulatur de continentia quam sic diffidi libro J de libero arbitrio».

TITOLI: *Temperantia, Epicurius voluptuosus.***SOGGETTI:****recto:** *La Virtù della Temperanza ed Epicuro***verso:** *San Giuliano l'Ospitaliere e studi di busti maschili***FONTI LETTERARIE E AGIOGRAFICHE:****recto:** Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.**verso:** Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*.

NOTE DI POSSESSO: **recto**, *Antonius Baffus* (Antonio Baffi), **verso**, *Antonius, Antonius Baffus* (Antonio Baffi)

DESCRIZIONE

Il recto del foglio presenta, all'interno della tabella figurata, la Virtù della Temperanza, come figura femminile seduta in trono e voltata verso sinistra. La donna veste un abito di tipo monacale ed il capo coperto dal velo è cinto dalla corona. Un particolare significato va attribuito all'azione che la donna compie con la sua mano che chiude a chiave la serratura della porta di un castello, tenuto in mano come un modellino. Si tratta di una traduzione allegorica di quanto è enunciato nel testo della Canzone. La Virtù serra in questo ideale edificio ogni eccesso di passione e sregolatezza, affinché da questa privazione e dall'esempio di una vita buona ed edificante, fiorisca un ramificato palmizio ricco di frutti che attengono alla morale ed enunciati nelle seguenti iscrizioni: «*Continentia, modestia, sobrietas, coniugium, moderatio, castitas, karitas, verecondia, clementia, verginitas*». In opposizione antitetica alla Virtù della Temperanza c'è il Vizio personificato da Epicuro, il filosofo greco di età ellenistica, divenuto celebre per le sue dottrine sulla vita pratica e l'abbandono al piacere, qui giace riverso e calpestato ai piedi del trono.

Nel verso del foglio, al centro, troviamo l'immagine di san Giuliano l'Ospitaliere abbigliato di una elegante veste e con la spada sul fianco, simbolo del nobile lignaggio. La leggenda agiografica, narra la vicenda secondo cui il giovane Giuliano, durante una battuta di caccia fu avvertito da un cervo che un giorno avrebbe involontariamente ucciso i propri genitori, profezia che si avverò. Pertanto ricordando l'episodio la tradizione iconografica del santo ha fissato come suoi peculiari attributi il falcone e il cane che alludono all'arte venatoria, come infatti è riportato nel disegno. Attorno all'immagine del santo e disposti in maniera irregolare ci sono alcuni studi di busti maschili. In particolare in quelli posizionati nel margine inferiore del foglio, si possono notare le posture, le singolari acconciature e i berretti di foggia rinascimentale.



TAV. XXXIII - Inv. F.N. 2820 (3469) recto: Artista umbro, *La Virtù della Temperanza ed Epicuro*.



TAV. XXXIII - Inv. F.N. 2820 (3469) verso: Artista umbro e artista Italia centrale, *San Giuliano l'Ospitaliere* e studi di busti maschili.

Tav. XXXIV**FOGLIO:** F.N. 2821 (3470)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.5 nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Iustitia est amor soli deo serviens et ob hoc bene imperans ceteris que homini subiecta sunt».**TESTO DELLA CANZONE:** «Ultima e quarta delle cardinali. E questa donna de virtu superna la qual rege e governa per lege lo Universo e con la spada. Et ecce da quel dada che tuto po che l'umelta nutrichi. E chi nostri chuor lighi con fidel compagna d' amor lontani. E gli intellecti humani divide per pieta da gli animali. E non pur sol li mali chi va queste i ma chi fesse gli inferna. Et ha sua roccha eterna directura per lieta vera e la strada da che ci mena o disgrada li suoi statuti per nostri castighi, li quali se ben distrighi in pace li trovi e donne equi[...] chancrudel di chani. Nerone figliol de nequita proteruo tritargli quest [...] omne osso polpa neruo»**ALTRI TESTI:** «Ultima virtutum ceterarum regimen extat. Iustitia ponitur libris armisque decora. Distribuit dividit iura dat humane vivendi. Patet libro quota parte distincta manet. Que sine vivunt nomine sine lege ferales. Cui nero cernitus eterna verbera luit».

«De Justitia edidit Augustinus librum J qui incipit: Salomon sapientissimus et librum de perfectione iustitie hominis quam sic diffidi librum de morbus ecclesie».

«De Nerone in europio et eutropio et in istoria petri et pauli».

TITOLI: *Justitia, Nero iniquis.****Verso*****TITOLI:** DAVID REX FUT ANNO IIImVIIIcLXXXIX, GOLIAS, QUINTA ETAS, CAMBISES REX PERSARUM BABILONIA DEGITTO CONDIDIT ANNO IIIImIIIcX, IUDITH, OLOFERNES FUT HOC TEMPORE

QUINTA AETAS

SOGGETTI:***recto:*** *La Virtù della Giustizia e Nerone****verso:*** *Cavaliere, Davide e Golia, Cambise, Giuditta e Oloferne.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo de Beauvais, *Speculum Historiale*.

NOTE DI POSSESSO:

recto: *Homo[...]*, *Antonius*, *Antonius Baffus* (Antonio Baffi), *Baffus de Assisio 1660*, *Antonius Baffus*, *Homo[...]*

DESCRIZIONE

All'interno della tabella figurata, la Virtù della Giustizia, l'ultima tra le Virtù cardinali, appare seduta su una imponente cattedra con podio. La figura, dalla chioma riccioluta piuttosto evidente e con il capo incoronato si presenta nella sua monumentalità, recando in una mano la spada e nell'altra un grande libro aperto con le seguenti iscrizioni, riferibili tutte alle qualità proprie della Virtù: «*Religio, pietas, gratia, vindicatio, observantia, veritas, obedientia, innocentia, concordia, amicitia, affectus, humanitas, liberalitas, legalitas*». La donna è abbigliata con una veste fornita di un abbondante panneggio che scende sulle ginocchia dove sono posati due libri: «*Sunt vetera, codex*». La figura antitetica distesa ai suoi piedi è Nerone, il più iniquo tra gli imperatori romani.

Nel verso del foglio, partendo dalla parte superiore a sinistra, si trova la figura di un cavaliere vestito di corazza. Si nota l'interesse dell'artista per lo studio della figura e del cavallo con postura da tergo. Questa particolare scelta farebbe pensare ad un'immagine da impiegare in un corteo.

A destra segue re Davide con lo svolazzante mantello annodato al collo. Spicca la figura decisa e da notare è la posa virile con la gamba avanzante che calpesta il corpo di Golia. Nella parte inferiore del foglio a sinistra si trova Cambise re di Persia dal 529 al 522 a.C. vestito all'orientale, impugna una sciabola, mentre sullo sfondo compare la città di Babilonia attraversata dal fiume Eufrate, l'immagine simboleggia la conquista persiana dell'Egitto. Chiude la serie tra le tende dell'accampamento assiro Giuditta di bell'aspetto e con la chioma intrecciata in una singolare acconciatura, stringe la spada con la quale ha già tagliato la testa di Oloferne.



TAV. XXXIV - Inv. F.N. 2821 (3470) recto: Artista umbro, *La Virtù della Giustizia e Nerone*.



TAV. XXXIV - Inv. F.N. 2821 (3470) verso: Artista umbro, *Cavaliere, Davide e Golia, Cambise, Giuditta e Oloferne.*

Tav. XXXV**FOGLIO:** F.N. 2822 (3471)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.6 nel margine superiore destro del recto, n.16 nel margine inferiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Fides est credere quod non vides cuius est maximum officium credere in unum deum; quia ipse est Jauna et amandum ipse est honorum omnium fundamentum et humane salutis Inicium».**TESTO DELLA CANZONE:** «Fe he la prima che se forma in petra de quelle tre virtu che l'alma indusse sopra l'celeste lusse como ci demostra in pome el simbol sancto ch in septe e septe el canto distincto tucto e da quel sol procede che de Vergene herede have de spirito sancto un figliolo caro chel fe nostro riparo a trar la humanita de la faretra. Infernale chava e tetra. In qual punisse anchor le septe accuse. Questo che sopranduxe unido e per distincto e tripartito in un deo tanto. La sua possanza e quanto comprender piu se po per nostra fede. E che ven per mercede in carne e sangue de Nui su l'altaro. Et ario el neca e chiaro la ecclesia el damna luy con la sua setta al inferno e la nostra in ciel confecta».**ALTRI TESTI:** «Hec prima virtutum fides est et sacratissima virtus. In petra que Christus fundatur pullula inde. Arbor poma ferens scripta dulpicia septem. Hii sunt articuli quibus assentia credit. Quam fructera cedano velata ecclesia surgit. Impugnans arius unicam dire perit».

«De Fide edidit Augustinus librum J de fide ad petrum et librum de fide rerum invi sibilium et librum de fide et operibus quam diffinit libro de oratione dominica».

«De Arrio heretico in speculo ystoriali et in istoria ecclesiastica».

TITOLI: *Fides Catholica, Arrius hereticus****Verso*****TITOLI:** ELEMENTUM AERIE CAMALEON, ELEMENTUM IGNIS SALAMANDRA, ELEMENTUM AQUE ALEC

ELEMENTUM TERRE TALPA

SOGGETTI:***recto:*** *La Virtù della Fede e Ario****verso:*** *Due cavalieri, I Quattro elementi: Aria, Fuoco, Acqua, Terra.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo de Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio l'immagine della Fede inizia la sequenza delle Virtù teologali. Rappresentata come una donna incoronata e con il capo velato, sostiene il tronco di un arbusto che ha le sue radici in un edificio con l'altare che vuole sottolineare la centralità della Chiesa cattolica, alla quale alludono le iscrizioni che corrono frontalmente: «*Petram autem erat Christus*» e lateralmente «*Et super hanc petram edificabo ecclesiam meam*».

Dai rami fioriscono quindici dischi che riportano iscrizioni relative al Simbolo niceno-costantinopolitano, partendo dall'affermazione della consustanzialità di Dio al vertice: «*trinus et unus deus*» e continuando con gli articoli del Credo: «*Credo in unum deum patrem onnipotentem, Creatorem celi et terre, Et in Iesum christum filium eius, unicum dominum nostrum, Et conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine passus sub pontio pilato, crucifixus mortuus et sepultus, descendit ad inferos tercia die resurrexit a mortuis, Ascendit in celum sedet dexteram dei, Inde venturus est iudicare vivos et mortuos, credo in spiritum sanctum et Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum comunione remissionem peccatorum, Carnis resurrectionem, Et vitam eternam amen*».

La rappresentazione vuole indicare la Fede, fondata sul Credo, che trionfa sull'eresia personificata nella figura di Ario, diacono della chiesa di Alessandria (IV sec.), il quale giace riverso in terra con gli occhi chiusi come se fosse morto. Le dottrine trinitarie ariane erano fondate sulla concezione che solo il Padre era il vero Dio e non il Figlio; la loro diffusione portò lacerazioni all'interno della Chiesa, tanto da costringere l'imperatore Costantino alla convocazione del primo Concilio ecumenico di Nicea (325 d.C.) che condannò la pratica eretica ristabilendo che il Figlio fosse ὁμοούσιος al Padre. Nell'immagine si vuole quindi sottolineare quanto enunciato nel testo della Canzone dove l'eresia ariana viene appellata come una 'setta' e il suo precursore è condannato all'inferno.

Nel verso del foglio nella parte superiore si trovano due cavalieri avanzanti, l'uno con un grande berretto e l'altro con elmo; si tratta come per la Tav. XXXIV di due soggetti ideati per un corteo.

Nella parte inferiore c'è la rappresentazione dei Quattro elementi: aria, fuoco, acqua e terra personificati da rispettivi animali simbolici. Anche se il foglio presenta ormai solo le tracce delle fiamme che dovevano avvolgere la salamandra-fuoco, resta il valore di testimonianza per la decorazione del ciclo di affreschi degli Uomini illustri Orsini.



Tav. XXXV - Inv. F.N. 2822 (3471) recto: Artista umbro, *La Virtù della Fede e Ario*.



TAV. XXXV - Inv. F.N. 2822 (3471) verso: Artista umbro, *Due cavalieri, I Quattro elementi: Aria, Fuoco, Acqua, Terra.*

Tav. XXXVI**FOGLIO:** F.N. 2823 (3472)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.7 nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Spes est omnium honorum expectatio certa secundum quam consciencia bona per dei gratiam creditur et operatur».**TESTO DELLA CANZONE:** «Fe e stata quinta e speranza secunda ad orden lei si che nel circhio e sexta de chi devemo far festa chamor la manda per nostra salude ad trarce del palude mundano e fuora del profundo fiume di rey penser che summe la mente nostra in adversa fortuna. E come piu mal ci aduna costei di l ancor suo lor ci fa sponda e donne bene iocunda expecta gratia dal ciel manifesta. E la sua vita honesta divide nove da nove in dui mude donne diffecto e falle suo costume. El suo perfecto lume in fonde in nuy come fa el sole in la luna. per indurce alla tribuna che perde Juda disperrato traditore che si di morte tradi il suo Signore».**ALTRI TESTI:** «Propter promissa diva spes leta in ardua tendit. Qua firmat meritique sui grati eque respectus. Hec luna notat phebus illamque iubar dans. Et anchora carine mentis a paulo vocatur. Ut sit longa minis heret fixa anchora ratis. Qua carens Juduas iugulatori propria manu».

«De Spe edidit Augustinus librum J de spe habenda in christo qui vocatur contemplationis incipiens. Quoniam in medio laqueos positi sumus et ipsam spem diffinit libro de verbis apostolj».

«De Juda in ystoria Sancti Mathie apostoli».

TITOLI: *Spes, Judas desperatus,****Verso*****TITOLI:** MALLIUS TORQUATUS CONSUL ROMANORUM FUIT ANNO III^mVI^cXXVIII, XERSES REX PERSARUM FUIT ANNO III^mIII^cLXXIII, TITUS IMPERATOR FUIT ANNO III^mIII^cLXXV, ALEXANDER IMPERATOR FUIT ANNO III^mCLXXXVII, PHILIPPUS IMPERATOR FUIT ANNO III^mCCLX, HOC TEMPORE MILLESIMUS ANNUS URBIS CONDITE CONPIETUS EST, CLEOPATRA FUIT HOC TEMPORE.**SOGGETTI:*****recto:*** *La Virtù della Speranza e Giuda****verso:*** *Tito Manlio Torquato, Serse, Tito Flavio Vespasiano, Marco Aurelio Severo Alessandro, Marco Giulio Filippo, Cleopatra.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio la rappresentazione della Virtù della Speranza si presenta secondo lo schema che caratterizza tutte le stanze della Canzone. La donna è seduta in trono ed è voltata verso il lato sinistro, in mano reca un libro mentre sull'abito, al centro della scollatura tondeggiante, ci sono in alto il sole e più in basso la luna, che alludono, come è citato nel testo, alle qualità proprie della Virtù che come il sole illumina e libera dall'oscurità dei pensieri. La donna guarda verso l'alto, dove l'apparizione di un angelo recante in mano la corona e un grande cartiglio simboleggia la grazia celeste. All'interno del cartiglio suddiviso in due colonne ci sono le seguenti iscrizioni che riguardano le «*Beatitudines anime: Sapientia, Amicitia, Concordia, Honor, Potentia, Securitas, Visio, Fruicio, Tentio*» e le «*Beatitudines corporis: Claritas, Agilitas, Voluptas, Libertas, Longevitas, Sanitas, Pulchritudo, Fortitudo, Impassibilitas*. A chiosa della serie è il seguente motto: «*Et deinde oritur gaudium beatitudinis eterni amoris additio*».

Ai piedi della Virtù si trova Giuda Iscariota, l'apostolo morto nella disperazione per aver tradito Gesù Cristo. Il corpo accasciato a terra e la corda appesa al collo sono il simbolo della morte per suicidio.

Nel recto del foglio sfilano gli uomini illustri, partendo dalla parte superiore con Tito Manlio Torquato, console e dittatore tra il 353 al 349 a.C., al centro Serse I re della dinastia achemènide è, vestito di una lunga tunica persiana con la sciabola legata in vita e Tito Flavio Vespasiano imperatore dal 69 al 79 d.C. reca il bastone.

Nella parte inferiore si trovano a sinistra Marco Aurelio Severo Alessandro, imperatore di Roma dal 222 al 235 d.C, di profilo e con il capo coronato dal serto di alloro. Al centro si trova Marco Giulio Filippo detto l'Arabo, imperatore dal 244 al 249 d.C. con il bastone e il globo, indossa la corona imperiale, che trova spiegazione nella tabella che riporta la seguente iscrizione: «*HOC TEMPORE MILLESIMUS ANNUS URBIS CONDITE COMPIETUS EST*». Si tratta di una allusione alla celebrazione del millenario della nascita di Roma avvenuta durante la sua reggenza nel 248 d.C. Chiude la serie la regina Cleopatra vestita di un lungo abito plissettato e raffigurata con gli aspidi che secondo la tradizione, le procurarono la morte mordendola al seno.



TAV. XXXVI - Inv. F.N. 2823 (3472). recto: Artista umbro, *La Virtù della Speranza e Giuda*.



TAV. XXXVI - Inv. F.N. 2823 (3472) verso: Artista umbro, *Tito Manlio Torquato, Serse, Tito Flavio Vespasiano, Marco Aurelio Severo Alessandro, Marco Giulio Filippo, Cleopatra.*

Tav. XXXVII**FOGLIO:** F.N. 2824 (3473)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.[8] nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Caritas est motus animi ad fruendum deo propter se ipsum et se atque proximo propter deum»**TESTO DELLA CANZONE:** «Omne vertu senza costey se perde karita e che dogni altra sostegno como ci mostra in segno Amor chi ven dal cor da quatro parti et ha immani duj carti. Ad deo va l una e l'altra a nuy reverte. Et tene sue ale aperte ciaschun chiamando e s alchun non la schiva si stesso d onor priva. E sta come arbor seccho in sardir verde. In su la vita e verde per tal difecto a metter l alto regno chel suo gentil inzegno e de condurre tucti in quelle parti. Oue li seraphini sonno sparti del ciel colli sancti a veder cose certe fe e speranza experte enno di tal dona che da lor diriva septima in giro e viva. Intro se trova eternal questa gemma che lasso herodes unde he ben chel gemma».**ALTRI TESTI:** «Optima carismarum dilectio digne vocatur. Qua fertue affectus inamatum geminis alis. Cor prebet hec deo parenti emulisque propinquis. Portat cunta legis bina precepta ferentis. Quid deo debetur primis proximoque secundis. Quibus se privans herodes cecidit ymas».

«De caritate edidit augustinus librum J de laudibus caritatis et librum de sancta caritatis et librum de quatuor virtutibus caritatis quam sic diffinit libro IIJ° de doctrina christiana».

«De herode in ystoria Scolastica et ysopho».

TITULI:*Caritas, herodes impius****Verso*****TITULI:** MASSIMISSA FUT HOC TEMPORE, SCIPIO NASICA FUT HOC TEMPORE, MARCUS AURELIUS ANTONINUS FUT ANNO IIIImXXXV, PRINCEPS WALLIE FUT ANNO DOMINI ImCCC, TAMBERLANUS FUT ANNO DOMINI ImCCCLXXXV, VESPASIANUS IMPERATOR FUT ANNO IIIImXXXIII.**SOGGETTI:*****recto:*** *La Virtù della Carità ed Erode.****verso:*** *Massinissa, Publio Cornelio Scipione Nasica, Marco Aurelio Antonino, Tamerlano, Tito Flavio Vespasiano.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio, all'interno della tabella figurata, è rappresentata la Virtù della Carità come una donna incoronata e alata. La monumentalità della figura, assisa su un semplice sedile sottolinea il ruolo gerarchico che le è attribuito sia nella storia della teologia medievale e sia nella Canzone morale che recita: «Ogni virtù senza costei si perde». L'artista si adegua al testo per elaborare l'immagine, discostandosi quindi dalla più diffusa tradizione iconografica della *Caritas* che allatta i bambini. Dal petto della donna sgorgano le seguenti parole, segno della sua *pietas*: «*amor dei, amor christi, amor inimici, amor amici*». Tra le mani trattiene due cartigli con le iscrizioni relative ai dieci comandamenti: «*Sperno deo, fugio periuria. Sabbata colo. uni deo amorem et honorem et timorem*»; «*Sit tibi patris honor sit tibi matris amor. Non sis occisor suis. Mechus Testis iniquus vicinique Thorum resque ave re suas*». Alla base del trono la Virtù calpesta il vizio personificato dal re Erode noto per il racconto evangelico della strage degli innocenti.

Nel verso del foglio, partendo dal margine sinistro, si trovano Massinissa re di Numidia (238 a.C. – 148 a.C.), rappresentato con copricapo e paludamento orientaleggianti mentre Publio Cornelio Scipione Nasica console nel 191 a.C. è rappresentato di profilo e sembra indicare colui che gli sta affianco in una allusione ai rapporti conflittuali tra Roma e Cartagine. Marco Aurelio Antonino imperatore (121-180 d.C.) è in posa eroica con il capo coperto dal serto di alloro, il globo e il bastone. Nella parte inferiore è rappresentato Tamerlano il celebre sovrano asiatico, la cui fama di guerriero e tiranno sanguinario si diffuse nell'immaginario occidentale al pari di Gengis Khan, dando origine all'iconografia attestata, come si vede anche in questa immagine dove viene rappresentato con un voluminoso turbante e mentre regge con entrambe le mani la sciabola. Infine la figura dell'imperatore Vespasiano (9-79 d.C.) visto di profilo, con il capo cinto d'alloro e recante il bastone e il globo, chiude la serie.



TAV. XXXVII - Inv. F.N. 2824 (3473) recto: Artista umbro, *La Virtù della Carità ed Erode*.



TAV. XXXVII - Inv. F.N. 2824 (3473) recto: Artista umbro, *Massinissa*, *Publio Cornelio Scipione Nasica*, *Marco Aurelio Antonino*, *Tamerlano*, *Tito Flavio Vespasiano*.

Tav. XXXVIII**FOGLIO:** F.N. 2825 (3475)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.9 nel margine superiore destro del recto***Recto***

RUBRICA: «Omnium que sunt dediti mihi deus scientiam veram et que cum quibus sunt et improvisa didici. eodem libro. Philosophi si qua vera dixerunt et fidei nostrae accomodata sunt et ab eis tamquam ab iniustis possessoribus in usum nostrum vendicanda».

TESTO DELLA CANZONE : «Abeno l' intento suo chostoro e gli animi e sapeno sino al centro della terra tucto quel che riserra divinita fino ala spera octava Aristotel specchiava la mente sua ultra gli acti visibili per li sensi invisibili Conobe e dechiaro non men che plato che contempla da lato philosophia e gli altri duj magnanimi che non foron pusillanimi. Represeno chi in viltà suo cuor se terra. Socrates qui s' afferra. E Seneca moral po di li ichava choi belli costumi e lava le minti et necta de certi risibili. Costoro forono incredibili de nostra fe et an quey quel bel prato cian de scientie ornato per cuy philosophia tucta in pratica avemo sermocinale e mathematica».

ALTRI TESTI: «Chanzone omne virtu vegio dal cielo et al ciel tute karita le porta ove l' amor ci conforta che de ley nasse, & ella in deo ci adnida Chosi schifemo la strida di socto posti alle done dolenti che del inferno li centi, provan per lor diffecto il caldo el gielo nesun lor nome e cielo a noi mi va narrando e stavi chel sezorni in vitio alchun fa cha virtu mel tornj».

«Libro secundo de doctrina cristiana».

TITOLI: *Philosophia, Socrates stoycus, Plato methaphisicus, Aristotelis peripateticus, Seneca moralis.*

Verso

TITOLI: ALEXANDER REX MACEDO FUT ANNO III^mVI^cXVIII, CYRUS REX FUT ANNO III^mCCCCIII, NEBROTH FUT ANNO MVI^cLXXX, SIFAX REX FUT TEMPORE ANIBALIS, HESCHILES TRAICDUS FUT HOC TEMPORE, FABIVS CONSUL FUT HOC TEMPORE.

SOGGETTI:

recto: *La Filosofia, Aristotele, Platone, Socrate e Seneca.*

verso: *Alessandro Magno, Ciro, Nimrod, Siface, Eschilo, Quinto Fabio Massimo.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Il foglio con la rappresentazione della Filosofia introduce alla seconda parte testuale della Canzone morale con la serie delle Scienze del Trivio e del Quadrivio. La tabella figurata viene quindi ingrandita nella sua dimensione verticale, per accogliere una rappresentazione più complessa. In luogo della consueta cattedra ove siede la figura femminile, utilizzata nella prima parte per le immagini delle Virtù e ripresa nella seconda, si trova un grande cerchio che simboleggia lo zodiaco. Esso è suddiviso in dodici cerchi concentrici e in altrettanti dodici spicchi. Sulla sommità del cerchio la donna con il capo velato, che personifica la Filosofia, si appoggia in atteggiamento meditativo, sovrastando quindi simbolicamente l'universalità del cosmo. All'interno del cerchio sono riportate una serie di iscrizioni relative al sistema astrologico: nel primo raggio quelle relative ai segni zodiacali «*Aquarius, Capricornus, Sagittarius, Scorpius, Libra, Virgo, Leo, Cancer, Gemini, Tauros, Aries, Pisces*»; nel secondo le cosiddette 'case dei pianeti': «*domus secunda saturni, prima domus saturni, prima domus Jovis, secunda domus martis, secunda domus veneris, secunda domus mercurij, domicilium solis, domicilium lune, domus secunda mercurij, domus secunda veneris, domus secunda martis, domus secunda Jovis*». Infine a partire dai due spicchi della porzione superiore del cerchio sono indicate le sfere celesti che dal 'primo mobile' circondano e raggiungono il centro della terra: «*Circulus saturni, Circulus jovis, Circulus Martis, Circulus solis, Circulus veneris, Circulus mercurii, circulus lune*».

Agli angoli della rappresentazione e seduti in cattedra, sono i quattro autori citati nel testo della Canzone, *exempla* delle speculazioni filosofiche: Aristotele, Platone, Socrate e Seneca. Li accompagnano le seguenti iscrizioni Aristotele: «*tendens ad veram scientiam*» Platone: «*i. transcendentales naturales*»; Socrate «*i. reprehensibilis viciorum aliorum*»

Nel verso del foglio partendo dal margine sinistro si trova Alessandro Magno, raffigurato armato con una lunga lancia e con lo scudo macedone decorato dal motivo astrale. Ciro, re di Persia, reca il globo e lo scettro mentre al suo fianco Nimrod, figura biblica indicata (Gn, 10,8-10) come colui che ordinò la costruzione di Babele, è voltato verso sinistra e con il gesto della mano indicante qualcosa. La figura infatti risulta priva della maestosa torre simile alla *ziggurat* che nella Bibbia sta ad indicare la confusione delle lingue imposta come punizione da Dio agli uomini. La torre di Babele con Nimrod campeggiava negli affreschi Orsini, come attestano solo alcuni tra i codici miniati che riproducono il ciclo. Nella parte inferiore troviamo Siface re dei Massesili una tribù della Numidia, il quale con alterne vicende si alleò con Cartagine durante la Seconda Guerra Punica. Lo scettro posto ai suoi piedi e le mani nascoste sotto l'ampia tunica alludono al momento in cui fu fatto prigioniero essendosi arreso ai romani. Al centro si trova Eschilo, il celebre autore greco di tragedie, rappresentato nel momento della morte che secondo una leggenda fu causata dall'impatto di una tartaruga che un'aquila fece cadere dal cielo, avendo confuso la sua testa per una roccia. Chiude la serie Quinto Fabio Massimo, detto il Temporeggiatore console di Roma nel 233 a.C., fu protagonista della Seconda Guerra Punica.



TAV. XXXVIII - Inv. F.N. 2825 (3475) recto: Artista umbro, *La Filosofia, Aristotele, Platone, Socrate e Seneca.*



TAV. XXXVIII - Inv. F.N. 2825 (3475) verso: Artista umbro, *Alessandro Magno, Ciro, Nimrod, Siface, Eschilo, Quinto Fabio Massimo.*

Tav. XXXIX**FOGLIO:** F.N. 2826 (3476)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.[10] a cifra araba nel margine superiore destro del recto.***Recto***

RUBRICA: «Gramatica est vocis articulare custos et mediatrix discipline cuius necessitate professionis cogitur humane. Lingue omnia etiam figmenta coligere que memorie literis mandata sunt non ea falsa faciens sed de hiis quandam docens est afferens rationem».

TESTO DELLA CANZONE: «Bella zentile lizadra e gramatica. E questa cunven che cum la mamilla al fantulin distilla. El seno litterale ond el conosce più per quel lacte e posse perfecto fare et haver sapientia ch' ella donne elloquentia altruy ci da de l idioma el fructo. El suo nobel constructo si ce dechiara omne cosa salvatega. Et per tenera naticha s imprende quel che de a.b. rutilla priscian la cumpilla in dui volumi et in latin a scosse da li greci et indorosse si che per luy n avemo la experentia. Queste donne scientia origen e fondamento e suo reducto. E quattro parti instructo fan chi vol ben parlare diricto scrivere. Ne posse al mondo ben senza ley vivere».

ALTRI TESTI: «Janua in arce patet gramatica paruis. Qua cum lacte puerilis stillatur littera labris. Que proinde iuvenis set lores iuvenes artet. Nam prior ceteris puerilis signa ymago. Quot partes continet supra caput graphia notat. Cui priscianus actor cum maiori volumine scripsit.

«Cum omnis eloquentie doctrinam et omne studiorum genus sapie luce prefulgens a grecorum fontibus derivata latino sermone invenio celebrasse».

«De Gramatica dictavit Augustinus librum J ut dictavit li. J retracta hominum quam sic diffinit libro soliloquiorum suorum».

TITOLI: *Gramatica, Priscianus cum maiori et minori volumine.*

Verso

TITOLI: IOSUE DUX HEBREORUM FUIT ANNO II^mIII^cXCIII, ANTHENOR PADUA FUIT PREDICTO TEMPORE, PADUA, SAMPSON FUIT ANNO II^mVII^cLXXXIX, IULIUS CESAR FUIT ANNO III^mVIII^cXVI, OCTAVIANUS AUGUSTUS FUIT ANNO III^mVIII^cXX, METELLUS FUIT HOC TEMPORE.

SOGGETTI:

recto: *La Grammatica e Prisciano di Cesarea*

verso: *Giosuè, Antenore, Sansone, Gaio Giulio Cesare, Ottaviano Augusto, Lucio Cecilio Metello*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Il foglio presenta nel recto la tabella figurata di forma rettangolare con l'immagine della prima tra le Scienze del trivio, vale a dire la Grammatica. La donna seduta sull'ampio sedile, reca in una mano la verga mentre con l'altra pone, con gesto benigno, la mano sul capo dello scolaro che mantiene la tavoletta recante le prime lettere dell'alfabeto «+ ABCDE». L'iconografia riflette quanto viene descritto nel testo della *Canzone*, con la donna che allatta il fanciullo in una chiara allusione al valore del nutrimento primario nell'*iter* educativo. Alcune iscrizioni esplicitano le discipline che attengono all'arte grammaticale: «*Ortographia - sive scientia recte scribendi, Etymologia – sive scientia derivandi, Diasintastica – sive scientia construendi, Prosodya – sive scientia recte pronuntiandi*».

Sul gradino del sedile siede Prisciano di Cesarea, celebre grammatico romano del secolo V, il quale ha in mano due volumi che alludono alla *Institutio de arte grammatica*, l'opera composta da diciotto libri suddivisi in un'*opera maior* e un'*opera minor*. Il primo volume reca la seguente iscrizione: «*Gramatica est scientia recte loquendi recteque scribendi*».

Nel verso del foglio, nella parte superiore, si trova Giosuè condottiero ebreo, con lo scudo recante il serpente simbolo del potere affidatogli da Mosè e con un riferimento al famoso episodio narrato nel testo biblico (*Gs 10,12-14*), dove si parla del sole che si fermò affinché fosse compiuta la vittoria degli israeliti sul territorio di Gàbaon. Al centro c'è Antenore, troiano e consigliere di Priamo il quale viene rappresentato con il modellino della città di Padova, poiché secondo la tradizione proprio dopo la conquista di Troia avrebbe raggiunto il nord Italia dando origine alle popolazioni venete nella valle del Po. Il terzo personaggio è Sansone, del quale è rappresentata una delle imprese (*Gdc, 15,14-19*), vale a dire lo sterminio che compì a danno dei filistei lottando con una mascella d'asino. Il personaggio veterotestamentario barbuto e con i capelli pettinati in folte ciocche, viene infatti rappresentato con la mascella in mano, mentre calpesta eroicamente una serie di corpi. Nella parte inferiore, a sinistra, Gaio Giulio Cesare (100-44 a.C) è vestito di corazza, con la spada e lo scudo decorato dall'aquila imperiale e Ottaviano Augusto (63 a.C-14 d.C) imperatore ha il globo e il bastone. Chiude la serie Lucio Cecilio Metello, console nel 251 a.C..



TAV. XXXIX - Inv. F.N. 2826 (3476) recto: Artista umbro, *La Grammatica e Prisciano di Cesarea*.



TAV. XXXIX - Inv. F.N. 2826 (3476) verso: Artista umbro, Giosuè, Antenore, Sansone, Gaio Giulio Cesare, Ottaviano Augusto, Lucio Cecilio Metello.

Tav. XL**FOGLIO:** F.N. 2827 (3477)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n. [11] a cifra araba nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Dialectica est disciplinarum hec docet discere in hac se ipsam rationem demonstrat quid sit quid valeat scit scire sola scientes facere non solum onstendit sed etiam potest».**TESTO DELLA CANZONE:** «Convence a questa la veste dividere e fargli in mani a volte dui gran bisse che se languizen fisse in oppor l'una e l'altra inconstare per cuy silogisinare e sempre cosa chel fa valiabele e la raxon probabile e la dimostrativa fuor del pecto ven si che l'effecto de la sofistica alquanto ce fa ridere. A costey che de rider may quel non lassa che siegho se messe. Zeroaste la scripse in scorza primo come depincto apare. El suo proprio affare di questa che donne scientia amabile e che ci da notabile ch in lor per ley conoscimo lu obiecto del vero el suo soiecto. E come el falzo in si menuda apedogha così d'on altra el ver tucto predeggha».**ALTRI TESTI:** «Dialectica diuum ratio vel sermo vocatur. Unde partita veste binas habet manibus angues. In medio ratio profundo pectore manet. Et cum sit comunis solo crine culmina velat. Cuius silogismos affixa scriptura demonstrat. De qua Zeroastes primus in cortice pinxit».

«De geroaste in iustino et aurosio et Augustino in Civitate dei ponit de eo ut solmum dixit».

TITOLI: *Dialectica, Geroastes rex Bactiranorum***ISCRIZIONI INTERNE AL DISEGNO:*****Verso*****TITOLI:** GULLIELMUS DUX NORMANDIE FUIT ANNO DOMINI IVII, GODIFRIDUS DE BILIONO FUIT ANNO DOMINI MXCVI, FREDERICUS PRIMUS FUIT ANNO DOMINI MCLIII, SALADINUS REX FUIT ANNO DOMINI MCLXXVI, KAROLUS PRIMUS REX SICILIE FUIT ANNO DOMINI MCCL/IXII, TESEUS FUIT ANNO IIIm-VIIcXXIII.**SOGGETTI:*****recto:*** *La Dialettica e Zoroastro.****verso:*** *Guglielmo il Conquistatore, Goffredo di Buglione, Federico I, Saladino, Carlo I d'Angiò, Teseo.*

FONTI LETTERARIE:

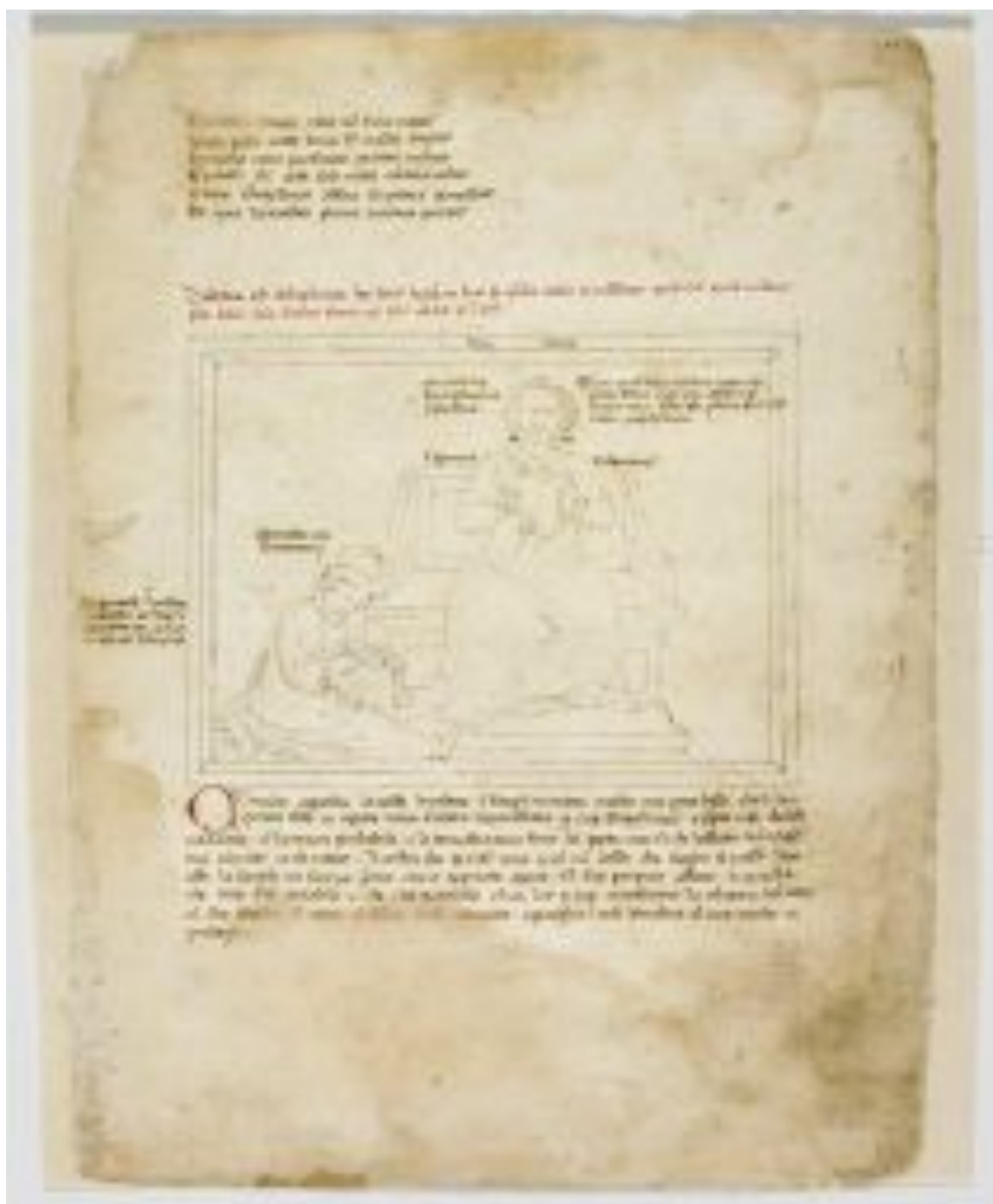
recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

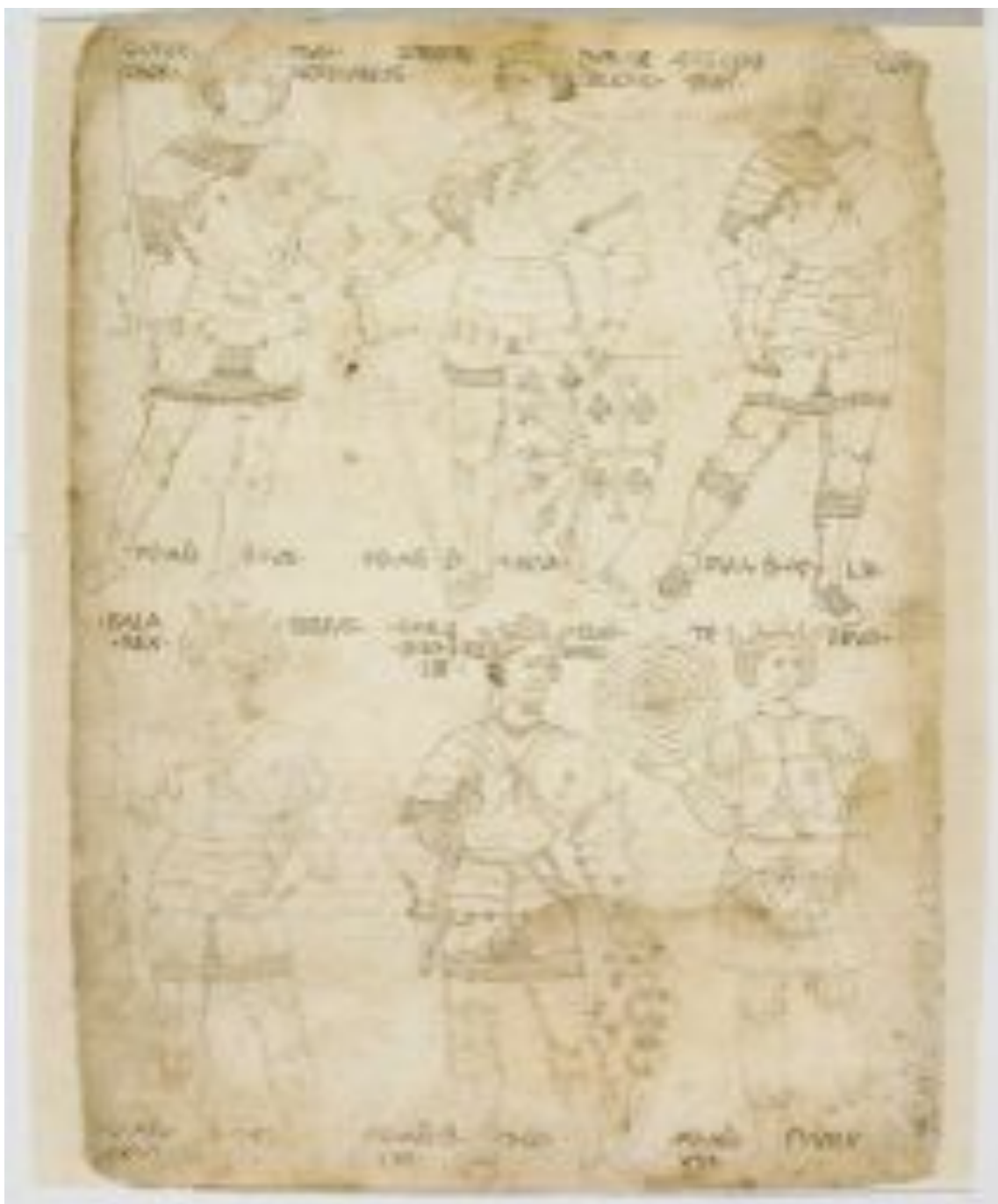
DESCRIZIONE

Il foglio presenta nel recto la tabella figurata di forma rettangolare, con l'immagine della Dialettica. Non si può dire ben riuscita la composizione della figura femminile che doveva esibire, per via allegorica, una perfetta simmetria dell'immagine. Come recita l'iscrizione posta a corredo: «*ratio - Opponens, Respondens*», l'arte della dialettica simboleggia infatti l'esercizio della ragione basata sull'opposizione di tesi-antitesi. In alto sono le qualità che descrivono quella che è la seconda tra le Scienze del trivio: «*probabilis, demonstrativa, sophistica*». A destra si trova un'altra iscrizione con la citazione del cosiddetto 'Albero di Porfirio', un sistema elaborato dal filosofo neoplatonico per rappresentare graficamente le relazioni logiche attraverso dicotomie: «*Sum mater litis, non sum nota nisi peritis. Sum mater rerum a falso discernere verum. Ista tibi plana facit versus arbor porphyriana*». Le due serpi che la donna mantiene tra le mani si affrontano al centro verso il medaglione. Seduto sul gradino del sedile si trova Zoroastro il primo mago o profeta indicato nel *titulus* come re dei Battriani, attributo che gli deriva dalla *Etimologie* di Isidoro di Siviglia. I Battriani erano le popolazioni che vivevano nei territori dell'antica Persia, attuale Afghanistan. Zoroastro è figurato con un berretto troncoconico, tipico dell'iconografia dei *magoi* orientali, indossa un paludamento con mantello e ai piedi ha le tipiche babbucce persiane. Lo si vede intento nella scrittura su una corteccia di albero.

Il verso del foglio presenta a partire da sinistra, i sei personaggi tratti dal ciclo degli Uomini illustri, partendo da Guglielmo I il Conquistatore duca di Normandia nel 1035, vestito da condottiero reca la spada e il globo, segue Goffredo di Buglione il protagonista della prima crociata del 1096, si distingue per la posa eroica e lo scudo diviso in due parti che recano da un lato un sole raggiato e dall'altro le croci di Gerusalemme. Federico I detto il Barbarossa è voltato verso sinistra, indossa la corona imperiale ricevuta a Roma nel 1155 e reca i simboli del potere: globo e bastone. In basso il Saladino ha sul capo un evidente turbante e in mano la sciabola, al centro si trova la figura di Carlo I d'Angiò (1266-1284) con lo scudo recante da una parte i gigli di Francia e dall'altra le croci di Gerusalemme e infine Teseo, il mitico eroe attico, le cui gesta compaiono nel ciclo degli Argonauti, è rappresentato mentre indica il modellino del labirinto.



TAV. XL - Inv. F.N. 2827 (3477) recto: Artista umbro, *La Dialettica e Zoroastro*.



TAV. XL - Inv. F.N. 2827 (3477) verso: Artista umbro, *Guglielmo il Conquistatore, Goffredo di Buglione, Federico I, Saladino, Carlo I d'Angiò, Teseo.*

Tav. XLI**FOGLIO:** F.N. 2828 (3478)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro.**NUMERAZIONI:** n.[12] nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Rethorica est qua vera suadentur et falsa et cum sit medio posita facultas eloquij que ad persuadenda seu prava seu recta valet plurimum bonorum tamen studio militat veritati».**TESTO DELLA CANZONE:** «De vario color sua veste aprende porta costei d' ornamenti dipinta e la sua testa cincta de fior diversi in fra bel color de verba per chin devisar verba fa menoir come vole et acrescere. Et redure ad ben esser over a ben parer quel che rasona si ben suo dire consona. Questa benegna acorta, et intendevole pronuntiando piacevole Ardita e prompta e simulando enfinta. Sermocinal destinta philosophia matura et acerba humel parla e superba e sa donne bel fil tessere. Chotal scientia increscere mai non ci de che d on altra corona. Tullio la dissona da l'arte vechia in la nova Rethorica, si che l'aven praticata e theoricha».**ALTRI TESTI:** «Rethorica ponitur vario vestita colore. Nam pravis ut equis ultro argumenta ministrat. Et per orando prompte in causa declamat. Quel ut persuadeat pluri utitur sepe colore. Propterea sertum vario gerit vertice flore. Que cum utraque cuncta tulius arte ministrat».

«De Rethorica dictavit augustinus librum tercium ad pulcrum et aptum eloquium ut dicit libro quarto confessionum quam sic diffinit lib.quarto de doctrina christiana».

TITOLI: *Rethorica, Marchus Tullius Cicero****Verso*****TITOLI:** TOTILA REX GOTHORUM FUIT HOC TEMPORE, ARTURUS REX BRICTONUS FUIT HOC TEMPORE, COSROE REX FUIT ANNO III^mVcLXXVI, [EXALTATIO SANCTE CRUCIS / ISIDORUS EPISCOPUS ISPALENSIS / MACHOMETUS ...] / PIPINUS REX FUIT / SESTA ETAS, [ZACCARIAS PAPA DAMASCENUS / KAROLUS MAGNUS MONACUS EFFICITUR CASSINENSIS] / KAROLUS MAGNUS IMPERATOR FUIT ANNO DOMINI VIII^{lc}II.**SOGGETTI:*****recto:*** *La Retorica e Marco Tullio Cicerone.****verso:*** *Totila, Artù, Cosroe, Pipino il Breve, Carlo Magno.***FONTI LETTERARIE:*****recto:*** Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze.*

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Il foglio presenta nel recto la tabella figurata con l'immagine dell'ultima tra le Scienze del Trivio. La Retorica è rappresentata con le sembianze di una donna seduta in trono, di profilo con il capo coronato rivolto verso l'alto e mentre tiene con entrambe le mani un foglio privo di iscrizioni e ripiegato in più parti. Di lato sono le seguenti parole: «*iudicialis, demonstrativa, deliberativa*», indicanti i tre generi propri del discorso: quello giudiziale, dimostrativo e deliberativo secondo la tradizione antica a partire dal trattato della cosiddetta *Rethorica ad Herennium*. Nella parte bassa del trono è seduto Marco Tullio Cicerone, autore illustre proprio di numerose opere sull'eloquenza dal *De oratore*, al *Brutus* all'*Orator*. Qui è rappresentato come un uomo di lettere e tiene in mano due libri in una allusione alla sua intensa produzione che, come indicato nel testo della Canzone, fu per questa scienza determinante e innovativa.

Nel verso del foglio la figura frontale di Totila re degli Ostrogoti, vestito di armatura, affianca quella di Artù il leggendario re dei Bretoni, rappresentato con la corona, la spada e lo scudo recante l'insegna delle tre corone sovrapposte. Segue Cosroe II il re persiano della dinastia sassanide, è vestito di una singolare armatura coprente anche le mani chiuse. Il personaggio è legato alla storia della reliquia della Vera Croce, da lui trafugata dal Santo Sepolcro in occasione del saccheggio di Gerusalemme. Nella parte inferiore separati dal clipeo con l'iscrizione della *sesta etas*, unico rimando grafico presente nel taccuino di disegni e funzionale alla suddivisione cronologica delle sei età del mondo del ciclo degli affreschi Orsini (TAV. XXXIV), troviamo da un lato Pipino il Breve capostipite della dinastia dei Franchi, il quale vestito di armatura e recante lo scudo decorato dalle insegne dei gigli è seduto su una cattedra sopraelevata con una targa che ricorda la sua elezione a re nel 751 avvenuta grazie al consenso di Papa Zaccaria. Dall'altro lato si trova invece Carlo Magno, paladino della cristianità, il quale con gesto di trionfo alza la spada e sul capo porta la corona imperiale, segno della dignità acquisita. Indossa un'armatura decorata da un lato con l'aquila e dall'altro con i gigli. Va segnalato inoltre che proprio Carlo Magno con Artù e Goffredo di Buglione (TAV. XL) è uno dei personaggi centrali nei cosiddetti cicli dei Nove Prodi.



TAV. XLI - Inv. F.N. 2828 (3478) recto: Artista umbro, *La Retorica e Marco Tullio Cicerone*.



TAV. XLI - Inv. F.N. 2828 (3478) verso: Artista umbro, *Totila*, *Artù*, *Cosroe*, *Pipino il Breve*, *Carlo Magno*.

Tav. XLII**FOGLIO:** F.N. 2829 (3479)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.13 nel margine superiore destro del recto.***Recto***

RUBRICA: «Que de numeris est scientia, utilis est et vera est probans omnia in numero pondere et mensura constare et cum sit ad omnia Janua quedam nulla sine ea potest esse perfecta peritia cum etiam deus ipse suo in numero impari nobis a veritate probetur»

TESTO DELLA CANZONE: «Eccho cole che c' insegna di numeri la zunzer el sutrar moltiplicando de mezare adopiando divider e proceder per figura. E la radice pura ce da de quanti ne cercha l millesimo et in despar lo deximo parte et in par qual se voglia la torma. Questa scientia in forma le mathematiche e vol ch'io di numeri da ley ciaschuna e gli numeri e tucte porze e ven le sostignando como madre in dotando congnoscer quantita peso e misura lor discreta e matura donna e di tempo presso allo quaranteximo da duj fino alo vinteximo a danda parte e fin li ci da norma de ructi e censi forma Pitagoras com ella ziffra in tavola rason a termen reccharda luj thaula».

ALTRI TESTI: «Ceteros arsmetrica numeros in tabula pingnit. Quam comunem cunctis matrone figura demonstrat. Que disparis ordinat et paris numerum partes. Impariter pariterque paris & is rescecantur. Simplici compositio perfecto plusque minusque. Quam grecis pitaghoras sanius ante dedit».

«De Arismetica dictavit Augustinum librum. J ut dicit retractationum quam sic difinit libro questionum»

TITOLI: *Arsmetrica, Pitagoras****Verso***

TITOLI : MARMO, DARIUS REX PERSARUM FUIT ANNO IIIImIIIcXLII, TRAIANUS IMPERATOR FUIT ANNO IIIImLXXIII, SEMPRONIUS CONSUL FUIT HOC TEMPORE, MARCUS ACTILIUS REGULUS FUIT HOC TEMPORE, FULVIUS FUIT HOC TEMPORE.

SOGGETTI:***recto:*** *L'Aritmetica e Pitagora.****verso:*** *Menade danzante da corteo dionisiaco, Dario, Traiano, Tiberio Sempronio, Marco Attilio Regolo, Quinto Fulvio Flacco.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Il foglio presenta nel recto la tabella figurata con la prima tra le Scienze del Quadrivio, ovvero l'Aritmetica nei panni di una donna seduta in trono rappresentata nell'atto di scrivere su un foglio, dove si notano gli schizzi di alcune serie numeriche. Le due iscrizioni sul capo «*par et dispar*» e, lateralmente, «*Species mutationis sunt novum seu numeratio aditio, subtractio, mediatio, duplatio, multiplicatio, divisio, progressio, radicum, extractio*» alludono alle operazioni proprie di questa scienza. Alla base del trono c'è Pitagora, il celebre matematico dell'antichità, rappresentato nell'atto di indicare la donna-scienza che tiene un libro aperto con le seguenti iscrizioni: «*Si quis in quatuor metaseos discipulis execritandum expositus in earum inquisitionis numero*».

Nel verso del foglio una menade danzante, realizzata con morbide e sinuose forme, si muove, portando indietro soavemente il capo, e con le mani suona ritmicamente un tamburello. L'immagine è una copia puntuale tratta da un corteo dionisiaco rappresentato in un antico rilievo di età augustea-tiberiana (TAVV. XLIII, XLIV). Segue Dario I re dei Persiani, che porta sul capo il turbante e la corona. L'imperatore Traiano, rappresentato di profilo e con gli attributi imperiali mostra nel volto una singolare attenzione ritrattistica. Nella parte inferiore si trovano Tiberio Sempronio console nel 238 a.C e Marco Attilio Regolo console nel 267 a.C., protagonista di una tra le più spettacolari battaglie navali contro i Cartaginesi in occasione della Prima Guerra Punica. L'uomo è qui raffigurato mentre calpesta un serpente, particolare che si riferisce all'episodio avvenuto in Africa sulle rive del fiume Bagrada dove il console e il suo accampamento furono assaliti dal gigantesco animale. Infine chiude la serie Quinto Fulvio Flacco console nel 237 a.C, protagonista della Seconda Guerra Punica.



Tav. XLII - Inv. F.N. 2829 (3479) recto: Artista umbro, *L'Aritmetica e Pitagora*.



TAV. XLII - Inv. F.N. 2829 (3479) verso: Artista umbro, *Menade danzante da corteo dionisiaco*, Dario, Traiano, Tiberio Sempronio, Marco Attilio Regolo, Quinto Fulvio Flacco.

Tav. XLIII**FOGLIO:** F.N. 2830 (3480)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.14 nel margine superiore destro del recto.***Recto*****RUBRICA:** «Geometria ars est metiendi alta plana et profunda dans homini intelligere ne suam debeat ignorare quantitatem».**TESTO DELLA CANZONE:** «Femandol sexto in lo puncto et extendere la man di fora e fare a quel choverchio diametrar pul circhio. Costey c'insegna per punti e ch'el gira. Et a quadro tel tira equilatero e pian la sua sustantia e de trianguli stantia ci mostra equalita ch'e multo bella Regha su regha ysnella compuui dentro a chi la sa comprendere per la qual intendere la sumitade e saver donne merchio. Et del cavo coperchio la raxon vera che per my s amira o l intellecto spira. Et abia quant el vol longa distantia. Euclide ignorantia non ha di quel che mo qui si favella. Questa scientia apella Geometria e per fugir dexordine trella del centro e quel ch' io narro ad ordene».**ALTRI TESTI:** «Geometria mathematice pure demonstrat. Ut sperica figura fiat recti linea surgat. Cum circino manet et quo equi latera plani. Metitur & partes eius supra littera clamat. Cum sit ad plana alta sublime profunda. Quam euclides diffuxo volumine docet».

«De Geometria dictavit Augustinus librum J retractationum quamque diffinit sic libro annotationum».

TITOLI:***Verso*****TITOLI:** SEMIRAMIS BABILLONIAM COSTRUXIT FUIT TEMPORE NINI POST, IACOB FUIT ANNO IIMCIX, YNACUS PRIMUS GIVOR[...] FUIT TEMPORE IACOB, SARTONIUS FUIT HOC TEMPORE, CATELLINA FUIT HOC TEMPORE, HARHUS.**SOGGETTI:*****recto:*** *La Geometria ed Euclide.****verso:*** *Semiramide, Giacobbe, Inaco, Quinto Sertorio, Lucio Sergio Catilina, Satiro danzante da corteo dionisiaco.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio all'interno della tabella figurata, l'immagine della Geometria si presenta come una donna seduta in trono che apre con entrambe le mani un grande compasso, mentre sotto il braccio trattiene una squadra. Accanto al suo capo ci sono le seguenti iscrizioni che descrivono le proprietà della scienza: «*Almetria, planimetria, subeometria*». Una serie di schizzi di figure geometriche decorano lo sfondo, mentre in basso la figura di Euclide, il matematico greco, con un turbante sul capo è munito anche lui di compasso, che utilizza per misurare scrupolosamente un lungo regolo graduato.

Nel verso del foglio inizia la serie degli uomini illustri con Semiramide, la bella e leggendaria regina assira che, secondo la tradizione fondò la città di Babilonia. La nobile donna è rappresentata di profilo, vestita in abiti guerrieri con un pesante scudo protettivo. Al suo fianco Giacobbe, fratello di Esaù, è rappresentato come un vegliardo con una lunga barba. L'immagine mostra il Patriarca biblico, dalla cui discendenza derivano le dodici stirpi di Israele, mentre versa l'olio su una pietra innalzata come una stele sacra nel luogo detto Betel, dove Dio in sogno gli aveva parlato mostrandogli la scala del cielo (*Gen. 28,10-2*). Al lato si trova Inaco il primo re degli Argivi e nella parte inferiore si trovano Quinto Sertorio (123-72 a.C), uomo politico della *romanitas* e Lucio Sergio Catilina (108-62 a.C) noto per la celebre congiura ordita per sovvertire la Repubblica e il potere del senato romano.

Chiude la serie un satiro danzante abbigliato con la pelle leonina e reggente il tirso, il caratteristico bastone terminante con una pigna portato da Dioniso e dai suoi seguaci, qui viene accompagnato da una pantera. Si tratta di un soggetto copiato dall'antico e appartiene al gruppo del corteo (TAVV. XLII, XLIV), rappresentato in un rilievo di età augustea-tiberiana.



TAV. XLIII - Inv. F.N. 2830 (3480) recto: Artista umbro, *La Geometria ed Euclide*.



TAV. XLIII - Inv. F.N. 2830 (3480) verso: Artista umbro, *Semiramide, Giacobbe, Inaco, Quinto Sertorio, Lucio Sergio Catilina, Satiro danzante da corteo dionisiaco.*

Tav. XLIV**FOGLIO:** F.N. 2831 (3481)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.15 nel margine superiore destro del recto.***Recto***

RUBRICA: «Ars modulandi delicijs acomodata mortalium numerorum ratio est inveniens procul dubio menti qualem in moribus servet temperantie modum ne discrepando dissonet ab ordine rationis».

TESTO DELLA CANZONE: «Giovene vagha inventa per confundere fu questa e per fugir melenconia. Come per semphonia. In son de boccha per organo e corda a par quando della accorda ciaschuno insieme a la nostra memoria per triumphi e victoria. In trombe e timpana talor si ribalda per lei si balla e salta e sa donne alegreza in chori infondere voce a nota rispondere fa di canora e de bella armonia si dolce melodia che l'alma e i spiriti e la mente concorda a quel che la ricorda si ben consona alo dido omne ystoria. Tubal cain la gloria in septe usi trovo bassa e alta de musicha ch' exalta. In preda per misura e senza ruzene lave per pexo de malli e d'anchuzene».

ALTRI TESTI: «Musica vanis apta pulcra sed vana videtur. Que canens fides moderatur in gaudio liris. Constat voce flatu et pulsu organa fingit. Ob loquitur numerus septem discrimina vocum. Instat leta suis melisque thonisque canora. Quam iubal ut reperit scripsitque pagina pandit».

«De musica dictavit Augustinus librum 6 quam sic diffinit libro de psalmo contra donatistas»

TITOLI:***Verso***

TITOLI: LUCRETIA FUT HOC TEMPORE, TARQUINIUS SUPERBUS FUT HOC TEMPORE, MARMO, PUBLIUS VALERIUS FUT HOC TEMPORE, TESEUS FUT HOC TEMPORE MOYSY, DEMOFON FUT PREDICTO TEMPORE.

SOGGETTI:

recto: *La Musica e Tubal-Kain*

verso: *Lucrezia, Tarquinio il Superbo, Satiro danzante da corteo dionisiaco, Publio Valerio Publicola, Teseo, Demofonte.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze.*

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

La tabella che incornicia l'immagine è quasi interamente occupata dall'ingombro di un'ampia cattedra dove siede la Musica in veste di una donna con la capigliatura riccioluta e scompigliata e intenta nell'accordare un liuto. Le iscrizioni a destra su due righe riportano le note «*ut re mi fa sol*» e sembrano collocate a guisa di 'fumetto' per suggerire il canto intonato dalla donna. A sinistra le parole: «*Organica flatu, Armonica voce, Rictima pulsus*». Una serie di strumenti musicali a corda e a fiato, l'organo portatile e i due tamburi sono intorno alla figura. Nella parte inferiore del trono, sotto il panneggio della veste che cade in morbide pieghe a terra, si trova la seguente iscrizione: «*Iste tubal cantum vocumque simphonie ingenijs artem scripsit posintque columpnis. Aure iubat varios ferramenti denotet ictus. Pondera quoque librans consonantia queque facit*». Lateralmente è rappresentato Tubal-Kain il fabbro, citato nell'Antico Testamento (*Gn,4,22*) e associato in chiave allegorica all'arte musicale, in quanto è l'uomo che come fu abile a lavorare per primo il duro metallo, così battendo i martelli sull'incudine è capace di forgiare le più dolci melodie. Nel retro due colonne recano una serie di iscrizioni relative agli intervalli, toni e colori della musica: «*acutus, gravis, circumflexus, thona, dyesis, iunsolus, dyapasn, dyapense, dyatasaton, ditonus, Tritonus, Semitonus, enammo, rius, dyaco, nus, Chromaticus*» e la seconda: «*La sol fa mi re ut*». Nel verso del foglio, si trovano Lucrezia, patrizia romana con il pugnale conficcato nel petto e Tarquinio il Superbo, ultimo re di Roma il quale sfodera la spada, secondo quanto è narrato nel leggendario episodio. Segue un satiro danzante che suona il doppio flauto e sostiene la pelle leonina e appartiene al gruppo del corteo dionisiaco (Tavv. XLII, XLIII), un soggetto copiato da un rilievo antico di età augustea-tiberiana. Nella parte inferiore si trovano infine il console Publio Valerio Publicola (509 a.C), e il mitico re attico Teseo e Demofonte suo figlio.



Tav. XLIV - Inv. F.N. 2831 (3481) recto: Artista umbro, *La Musica e Tubal-Kain*.



TAV. XLIV - Inv. F.N. 2831 (3481) verso: Artista umbro, *Lucrezia, Tarquinio il Superbo, Satiro danzante da corteo dionisiaco, Publio Valerio Publicola, Teseo, Demofonte.*

Tav. XLV**FOGLIO:** F.N. 2832 (3482)**AUTORE:** Artista umbro (1450-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.16 nel margine superiore destro del recto.***Recto***

RUBRICA: «Astrorum pericia non nisi in motuum celestium corporum effectuumque in hec inferiora naturalis et vera ratio a qua liberum arbitrium hominis secernitur unde merito mathematicorum curiositatis reprehensibilis reperitur»

TESTO DELLA CANZONE: «Habito honesto per piu desiderio darce e velate a nuy porta le guanze questa donna che tanze di cieli e qui pianidi che la suso como alli corpi qua zuso danno influentia et un sol gli fa muovere. Nuvele sereno e piovere fulgor tempesta roxa giaza e brina e con neve dechina costey ci senga e sachina himperio cosi donne emisperio le stelle tucte e qual di lor ciafranze per qual se ride e pianze. Effecti e moti sua natura et uso chonosce e ne mai chiuso liber arbitrio in nui ven per sue opere genti chen ricche e povere sotto omne clima en per virtu divina. Ma ptholomeo declina zuxo al quadrante e lei per l'astrolabio conosce el ver de piu non cin chabio».

ALTRI TESTI: «Astronomia motus & siderum astrologia. Effectus in yma videns hec ergo quadrante. Ab astris aspectus metitur climata supra. Quare saphirico honesto velatur amictu. Gravior more cunctis sed forma feminica mulcet. Sab qua phomeus cum astralabio videt».

«De Astrologia dictavit Augustinum librum I ut dicit libro I retractationum quam sic diffinit in sermone de Epiphania».

TITOLI: *Astrologia, Ptholomeus rex egipti*

Verso

TITOLI: IASON ADQUISIVIT VELLUS AUREUM FUIT ANNO (IIImIXVI), HECTOR FUIT ANNO (IIImVII-cLXXXIII), NINUS PRIMUS REX ASSIYRYORUM FUIT ANNO (MVIIIcXXX), PIRRUS FILIUS ACCHILLIS FUIT PREDICTO TEMPORE, DIOMEDES FUIT PREDICTO TEMPORE, ULIXES FUIT PREDICTO TEMPORE.

SOGGETTI:

recto: *L'Astrologia e Tolomeo.*

verso: *Giasone, Ettore, Nino, Pirro il Fulvo, Diomede, Ulisse.*

FONTI LETTERARIE:

recto: Bartolomeo de Bartoli da Bologna, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*.

verso: Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.

DESCRIZIONE

Nel recto del foglio l'immagine dell'Astrologia chiude il ciclo delle cosiddette Scienze. La donna, con il capo coperto da un velo, contempla il firmamento dove fanno capolino il sole, la luna e le stelle. In una mano regge il quadrante astrolabico, lo strumento utilizzato fin dall'antichità per gli studi e le osservazioni astronomiche, mentre sul ventre porta un altro oggetto di forma circolare che sembra alludere ad una ruota in movimento, si tratta probabilmente di un antico odometro. Un'iscrizione posta sul capo della donna indica il principio «*motus - effectus*» che sta alla base delle teorie geocentriche aristoteliche-tolemaiche. In un disco che simboleggia la terra è riportata la cosiddetta teoria dei climi. Alle estremità sono indicate le zone polari e inabitabili: «*Inhabitabilis frigida*» e «*Inhabitabilis calida*»; mentre nella porzione centrale le altre iscrizioni indicano i sette climi della terra ferma. Ad ogni clima corrisponde un pianeta: «*Clima I indorum sub saturno, clima II ethiope sub Jove, clima III est egipti sub marte, clima IIII est babilonie sub sole, clima V est greco rum sub venere, clima VI est gog et magog sub luna, clima VII est psithen sub mercurio*». Un'appendice all'estremità inferiore del disco contiene la seguente iscrizione: «*Terra cohopta aquis*». Ai piedi del trono è rappresentato Tolomeo, l'astronomo, matematico e geografo alessandrino (100-178 d.C), che sorregge un libro aperto. Nella figura è possibile tuttavia rilevare un'incongruenza nel personaggio che indossa la corona in corrispondenza di quanto peraltro è indicato nel *titulus* che accompagna la figura, che recita *Ptholomeus rex egipti*. Si tratta di un caso di sovrapposizione storica tra Tolomeo I re della dinastia tolemaide d'Egitto e Claudio Tolomeo l'astronomo. Tale fusione è divenuta stabile nell'iconografia tardo medievale e rinascimentale. Nel verso del foglio, partendo dal margine sinistro troviamo alcuni personaggi della mitologia, come Giasone con il vello d'oro. Ettore il principe troiano è in posa eroica con lo scudo decorato da un leone rampante e Nino re degli Assiri ha sul capo l'elmo e la corona. Nella parte inferiore Pirro detto il Fulvo, figlio di Achille è rappresentato mentre stringe tra le mani una grande ascia, e indossa una particolare armatura e un elmo decorato. Segue Diomede un altro protagonista dei racconti del ciclo troiano il quale fu protagonista di missioni particolarmente delicate al fianco di Ulisse, l'eroe più celebre di tutta l'antichità, che chiude la serie con l'allusione nello sfondo all'episodio dell'oltre dei Venti di Eolo.



TAV. XLV - Inv. F.N. 2832 (3482) recto: Artista umbro, *L'Astrologia e Tolomeo*.



TAV. XLV - Inv. F.N. 2832 (3482) verso: Artista umbro, *Giasone, Ettore, Nino, Pirro il Fulvo, Diomede, Ulisse.*

Tav. XLVI**FOGLIO:** F.N. 2833 (3483)**AUTORE:** Artista umbro (1440-1455)**MISURE:** 292 × 218 mm**TECNICA:** carta, punta d'argento e penna, inchiostro**NUMERAZIONI:** n.[...] nel superiore destro del recto.***Recto*****TITOLI:** HANIBAL FUT HOC TEMPORE, MARCUS MARCELLUS FUT HOC TEMPORE, TERRENTIUS VARRO FUT HOC TEMPORE, PAULUS EMILIUS FUT HOC TEMPORE, FLAMINEUS FUT HOC TEMPORE, SEMPRONEUS FUT HOC TEMPORE.***Verso*****TITOLI:** FABRITIUS FUT HOC TEMPORE, TROYOLUS FUT PREDICTO TEMPORE, PANTASILEA FUT PREDICTO TEMPORE, ACHILLES FUT PREDICTO TEMPORE, ENEAS FUT PREDICTO TEMPORE, ASCANIUS FUT PREDICTO TEMPORE**SOGGETTI:*****recto:*** Gaio Fabrizio Luscino, Troilo, Penthesilea, Achille, Enea, Ascanio.***verso:*** Annibale Barca, Marco Claudio Marcello, Gaio Terenzio Varrone, Lucio Emilio Paolo, Gaio Flaminio, Tiberio Sempronio Gracco.**FONTI LETTERARIE:** ***recto*** e ***verso:*** Vincenzo da Beauvais, *Speculum Historiale*.**DESCRIZIONE**

L'ultimo foglio del taccuino presenta, diversamente dagli altri, in entrambi i lati il medesimo soggetto degli Uomini illustri. Nel recto, a partire dalla parte superiore del margine sinistro, si trova Gaio Fabrizio Luscino console di Roma (282 a.C), in posa eroica. A seguire scorrono due figuranti che appartengono all'epopea troiana, ambedue vittime di Achille, l'eroe acheo. Troilo, figlio di Priamo re di Troia, è vestito da guerriero ed è ritratto di profilo, al suo fianco Penthesilea, figura della mitologia greca è un'amazzone dotata dei propri attributi iconografici: la corona, l'arco e le frecce. Sebbene la massiccia corporeità omologhi la donna agli altri guerrieri della serie, nella figura l'artista tenta di rendere più fine, attraverso una cifra delicata e femminile, il volto contornato da una capigliatura intrecciata. Nella parte inferiore è rappresentato Achille con gamba avanzante e mentre si poggia sulla propria lancia. A seguire troviamo Enea, che porta sul capo un voluminoso elmo con due ali. La figura frontale e stante, reca lo scudo decorato con l'aquila simbolo del potere imperiale. Infine si trova Ascanio, figlio di Enea e di Creusa, il quale secondo la tradizione post-omerica e virgiliana fu il fondatore della cittadina laziale di

Alba Longa. Tale leggenda è accolta nella composizione riportata dal disegno dove il giovane di profilo viene rappresentato con il modello della città in mano.

Nel verso del foglio troviamo i protagonisti della Seconda Guerra Punica partendo da Annibale Barca (250-183 a.C.), il celebre condottiero, il quale reca lo scudo decorato dallo scorpione, insegna usata in chiave simbolica nella contrapposizione Roma-Cartagine. Con lui sfilano gli uomini illustri della *romanitas*, i quali a vario titolo si distinsero nell'evento bellico, riportando anche pesanti sconfitte, a partire dal console Marco Claudio Marcello (208 a.C.), fino ai due protagonisti della celebre e disastrosa battaglia di Canne: i consoli Gaio Terenzio Varrone (216 a.C.) e Lucio Emilio Paolo (218 a.C). Al centro è il console Gaio Flaminio (223 a.C) che morì sul campo nello scontro che avvenne sulle rive del Trasimeno, come narrano le due versioni di Tito Livio e di Polibio. La figura mostra un'insolita posa del capo e del volto con gli occhi che guardano verso l'alto. A chiudere il gruppo è il console Tiberio Sempronio Gracco (213 a. C.).



TAV. XLVI - Inv. F.N. 2833 (3483) recto: Artista umbro, *Gaio Fabrizio Luscino, Troilo, Penthesilea, Achille, Enea, Ascanio.*



TAV. XLVI - Inv. F.N. 2833 (3483) verso: Artista umbro, *Annibale Barca*, *Marco Claudio Marcello*, *Gaio Terenzio Varrone*, *Lucio Emilio Paolo*, *Gaio Flaminio*, *Tiberio Sempronio Gracco*.

CONCLUSIONI

La ricerca sui due taccuini di disegni dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma mi ha consentito di affrontare, con senso critico, due capolavori dell'arte tra Tardogotico e Rinascimento.

Alla luce delle molte novità emerse, sia sul piano stilistico, sia sulla storia e la provenienza delle opere, sono doverose alcune considerazioni conclusive.

La prospettiva di evidenziare la funzione dei libri di modelli, all'interno di un arco cronologico che va dal 1400 al 1455 circa, ha fatto affiorare una rete fittissima di riferimenti e relazioni, che si possono evincere anche dalle numerose immagini di confronto, che arricchiscono quelle del catalogo.

Partendo dallo studio della dinamica della 'copia' nella storia del disegno in Lombardia, è stato possibile ridefinire il ruolo di Michelino da Besozzo, come *magister* all'interno di una bottega che era in stretta continuità con l'operato di Giovannino de' Grassi, come è dimostrato dalla rappresentazione, in vari fogli, dei modelli trecenteschi del *Taccuino di Bergamo* e dell'*Offiziolo Visconti*. D'altro canto si è potuto constatare l'originalità e la freschezza delle invenzioni micheliniane, oggetto esse stesse di repliche di bottega.

Nella varietà dei soggetti rappresentati all'interno del *model-book*, lo studio di alcune tradizioni tipologiche, come quelle naturalistiche degli animali o le scene di vita cortese, mi hanno consentito di riconoscere, tra le numerose immagini, la dama con la 'raza' o 'radia magna', il simbolo di natura para-araldica che lega inequivocabilmente i disegni del *Libretto degli anacoreti* al ducato Visconti e alla residenza del castello pavese.

Nello studio è stato dedicato un approfondimento specifico sulle tecniche del disegno nel periodo del tardogotico. Questo mi ha consentito di descrivere alcune 'pratiche' comuni, che si ereditavano in *atelier*, ma che erano finalizzate a scelte di tipo estetico, sui materiali, come la carta tinta e sugli strumenti, come la punta d'argento. A questo proposito un elemento di forza in questa ricerca, è stata l'opportunità di aver studiato *de visu* e con continuità i due taccuini, presso la sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica.

Un capitolo è stato dedicato allo studio del tema agiografico che occupa buona parte dei fogli. Il riferimento alla Vita di Sant'Antonio Abate è stato determinante, per inquadrare storicamente il taccuino lombardo nel periodo in cui a Milano e a Pavia tra Gian Galeazzo e Filippo Maria Visconti, *s. Antonius*, il taumaturgo, l'anacoreta celebre per le lotte contro i demoni, assurge a protettore e difensore della potente dinastia.

Abbiamo così legato la scelta di illustrare i fogli del *Libretto* con la narrazione puntuale della vita del santo, al momento in cui a Milano, nel 1420, si celebrò il Capitolo generale dell'Ordine antoniano alla presenza del priore della casa madre di Vienne Artoud de Grandval, nominato da Papa Martino V. A questo proposito è risultato, di fondamentale importanza, il confronto figurativo tra le immagini antoniane del nostro taccuino e quelle inserite nei due codici miniati legati all'Abbazia di Saint'Antoine nel Delfinato in Francia, testimoni diretti dell'iconografia legata all'ordine ospedaliero.

Dallo studio delle fonti agiografiche, quelle canoniche come la *Vita Antonii* di Atanasio o il volgarizzamento medievale delle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca è stato possibile ricomporre i tasselli di una storia, che sembrava frammentata in tante piccole e 'curiose' immagini, che richiedevano ancora di essere interpretate. Attraverso la lettura dei testi e con l'ausilio di un confronto 'sinottico' tra i codici miniati di Vienne, ogni singolo episodio del nostro *Libretto* è stato identificato.

L'inquadramento storico del taccuino converge con gli elementi stilistici che abbiamo potuto constatare nei disegni della bottega di Michelino da Besozzo. Se da un lato le copie dei modelli trecenteschi presentavano ancora gli strascichi delle forme medievali, con l'intervento di Michelino, in particolare nel foglio con la *Vergine e il Bambino tra i profeti* abbiamo appurato una sinergia di quei valori estetici che, proprio tra la Lombardia e il Veneto, videro fiorire le atmosfere sognanti del tardogotico visibili nelle dolcissime Madonne di Stefano da Verona.

Concluso il quadro critico relativo al *Libretto degli anacoreti*, prima di affrontare le varie tematiche relative allo studio del *Libro di Giusto* è stato essenziale redimere la questione dell'attribuzione di tutti i sedici fogli alla mano di un solo autore. Questo ha sgombrato il campo dall'impostazione della critica storico-artistica che, dedicandosi esclusivamente allo studio del verso dei fogli, con la serie degli Uomini illustri, non ha

consentito di valutare adeguatamente l'importanza del tema rappresentato nel recto, ovvero la *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna.

Ristabilita quindi l'unità delle due serie iconografiche che sono rappresentate nel *Libro di Giusto* è stato possibile descrivere l'ambito culturale al quale l'artista fece riferimento.

Le attribuzioni avanzate fino a questo momento erano orientate in due direzioni verso un artista veneto o un artista toscano. La nostra analisi ha invece preso le mosse dalla cultura del gotico fiorito del ciclo di affreschi di Palazzo Trinci a Foligno, per avanzare poi una proposta attributiva ad uno degli artisti di area umbra, afferenti alla bottega di Bartolomeo da Tommaso, artista poliedrico, fu attivo a Roma nel cantiere vaticano, durante il Pontificato di Niccolò V, tra il 1551 e il 1553.

La certezza che il taccuino fu realizzato a Roma nella metà del Quattrocento si ha dalle copie dall'antico, che riteniamo non essere una derivazione da altri disegni, ma autentiche repliche compiute dal vero. La presenza dell'artista umbro nell'Urbe viene inoltre 'documentata' dalla copia realizzata nel verso dei fogli e ricca di particolari, degli affreschi di Masolino nel Palazzo Orsini di Montegiordano.

Nello studio del *Libro di Giusto* è stato di primaria importanza affrontare il tema 'spinoso' del rapporto tra il testo e le immagini. I fogli del recto contengono infatti il testo in volgare italiano della Canzone trecentesca di impianto agostiniano e altre iscrizioni complicano ulteriormente il *puzzle* della *mise en page*. Dalla storia delle varie tradizioni testuali è stato inoltre possibile comprendere che il nostro codice è una copia di un codice medievale, redatta in età umanistica.

A tale proposito il *Libro di Giusto* è stato confrontato con il primo manoscritto noto della Canzone composta da Bartolomeo de' Bartoli, ossia il codice di dedica a Bruzio Visconti splendidamente miniato dal bolognese Andrea de' Bartoli alla metà del XIV secolo, con la serie delle Virtù e delle Scienze.

La fortuna umanistica a Roma di un tema iconografico così particolare e che si sviluppa nel sesto decennio del Trecento specialmente nei territori dell'Emilia e del Veneto, è confermata dagli affreschi della Sala Vecchia degli Svizzeri nel Palazzo Apostolico Vaticano. Dal confronto tra i lacerti del fregio delle Virtù attribuiti a Simone da Roma, ma ricchi delle suggestioni della pittura umbra di Bartolomeo di Tommaso e i disegni del nostro taccuino sono emerse numerose e inedite notizie utili a chiarire la

cultura artistica dell'età di Niccolò V e il dialogo fecondo con l'umanesimo della Curia romana.

Anche alla serie iconografica degli Uomini illustri è stato dedicato ampio spazio, e attraverso il confronto con tutti i testimoni illustrati dei perduti affreschi di Masolino da Panicale nel Palazzo romano di Montegiordano, è stato possibile comprendere il ruolo unico del taccuino di disegni come una vera e propria 'guida iconografica', valida anche per cicli di affreschi come quello di Tagliacozzo, dove viene recuperata la tradizione eroica del ciclo Orsini.

Un ulteriore approfondimento è stato dedicato alla provenienza del *Libro di Giusto* dalla collezione del Conte Francesco Cilleni Nepis di Assisi, appassionato collezionista e artista della litografia. Scavando nella sua biografia e nella sua storia è stato possibile dare un 'volto' anche alle note di possesso seicentesche, riconducibili ad Antonio Baffi, di Assisi.

Gli ultimi capitoli di questo lavoro hanno permesso di approfondire la vicenda delle acquisizioni dei taccuini da parte di Adolfo Venturi con tutta la vicenda critica che ne scaturisce, nella storia di un'istituzione pubblica, quella dell'Istituto Nazionale per la Grafica che alla sua guida ha visto susseguirsi personaggi di alto calibro culturale.

Da due opere, 'piccole' e 'fragili', misurabili in centimetri, è scaturita una mole di argomentazioni che dimostrano il fascino assoluto del disegno con tutte le sue potenzialità, per comprendere fino in fondo la bellezza dell'opera d'arte, anche in una semplice linea.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Abbreviazioni:

ASGS: Roma, Archivio Storico del Gabinetto Nazionale delle stampe, (Istituto Nazionale per la Grafica)

Padova, Archivio del Museo civico

I

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 30 Sett.1898

Ch.mo Sig. Bibliotecario Cav. Carta, Torino

Caro Amico,

Ho ricevuto il codice e ho subito trasmessa la domanda al Ministero per l'acquisto. Intanto mille grazie di tutta la tua cooperazione gentile. Con affetto

Tuo aff.to A. Venturi

II

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 30 settembre 1898

A.S.E. il Ministro dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale

n.di prot. 210 di part.110

Oggetto: proposta per acquisto di disegni.

Il bibliotecario della Nazionale di Torino, Cav. Carta, pregò il Sig. Francesco Minciotti a lasciargli in deposito 12 fogli con disegni, per mostrarli al sottoscritto in occasione della mia visita all'esposizione di Torino. Vedutigli, e saputo che il Sig. Minciotti aveva

intenzione di venderli, il sottoscritto pregò il Sig. Bibliotecario Carta a voler indurre il proprietario a presentare proposta a codesto On. Ministero per l'acquisto a favore di questa Galleria Nazionale; e la proposta, fattami tenere dal suindicato Sig. Bibliotecario, accludo alla presente. Trattasi di dodici fogli con figure illustrative delle sette arti liberali e delle sette virtù teologali, disegnate finemente a matita, e contorniate poi a penna. Appartengono al principio del secolo XV, alla grand'arte di Paolo Uccello e di Masolino. I dodici fogli sono veramente preziosi, e io ascrivo a gran fortuna di potere perorarne l'acquisto per un prezzo inferiore di gran lunga a quello commerciale. La spesa potrà essere sostenuta coi residui del Cap. 51 Art. H (tassa d'ingresso) dell'anno 1897-98.

Il Direttore. [Adolfo Venturi]

III

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, addì 5 Ottobre 1898

Regno d'Italia

Ministero della Istruzione Pubblica

Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti

n. di protocollo 42810.

Classifica d'archivio 3 Roma

n. di partenza 12580

risposta alla lettera del 30 Sett. N.210/110

al Direttore della Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe.

Oggetto: acquisto di disegni

In massima questo Ministero non è avverso alla proposta fatta da V.S. per la compera delle dodici figure rappresentanti le sette arti liberali e le sette virtù teologali disegnate a matita e contornate a penna, lavori che Ella attribuisce alla grande arte di Paolo Uccello e di Masolino.

Ma nasce un certo dubbio sulla condizione che sembra fosse posta dalla R. Accademia dei Lincei quando consegnò in deposito la collezione delle stampe corsiniane, la condizione cioè che gli acquisti che il governo facesse ad incremento della collezione stessa dovessero diventare proprietà dell'accademia. In questo caso andremmo contro un ostacolo determinato dalla legge di contabilità dello Stato, la quale vuole che ciò che si acquista a spese dello Stato rimanga iscritto nell'inventario di proprietà dello Stato medesimo.

Ma la S.V. potrà ben verificare se questo dubbio abbia reale consistenza, potendole riuscir facile di consultare la convenzione che deve trovarsi nell'Archivio dell'Accademia e negli atti di cotesta Galleria. Non la trovo nell'Archivio di cotesta Direzione Generale, e ne farò fare una copia per uso di questo Ministero. Indipendentemente da ciò, e tenendo conto che la S.V. potrebbe attribuire il nuovo acquisto al Fondo della Galleria Nazionale, mi sarebbe utile sapere, se reputi Ella proprio sommamente proficuo il dare incremento alla piccola raccolta di disegni che fa parte di codesto Gabinetto delle stampe, e non ritiene maggiormente opportuno riserbare la somma che può avere disponibile per l'altro progetto di V.S. giustamente caldeggiato, quello cioè degli acquisti di opere d'arte appartenenti agli ospedali di Roma. Forse ambedue gli utili si potrebbero conseguire, se la compera dei disegni pei quali Ella ha fatto la proposta si facesse a vantaggio della grande collezione dei disegni delle R.R. Gallerie di Firenze.

Ed intorno a ciò attendo il parere della S.V.

p. Il Ministro Costantini

IV

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, addì 19 ottobre 1898

Regno d'Italia

Ministero della Istruzione Pubblica

Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti n. di protocollo 13127

Classifica d'archivio 3 Roma

n. di partenza 19294

risposta a foglio del 6 corr. N. 2176/9187 al Sig. Direttore della Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe

Oggetto: acquisto d'antichi disegni.

Poiché la S.V. m'assicura che i nuovi acquisti per l'aumento di codesta collezione di stampe e disegni, vanno a vantaggio dello Stato, come prescrive la legge di contabilità, e poiché Ella insiste nella Sua proposta, soggiungendo che i disegni offerti hanno veramente un pregio eccezionale, approvo che siano comprati per codesto Istituto al convenuto prezzo di lire millecinquecento, le quali saranno prelevate dal Cap.51 Art IH dell'esercizio finanziario 1897-98.

p. Il Ministro Costantini

V

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li ottobre 1898

Il sottoscritto dichiara che i disegni del secolo XV acquistati per la somma di £ 1500 sono stati immessi in questa Galleria il cui inventario è in corso di compilazione

Il Direttore [Adolfo Venturi]

VI

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 16 Novembre 1898

All'On Ministro della Istruzione, Direzione Generale delle antichità e Belle arti, Roma

Lett. Di Pos. N. di Prot. 244 di part 144

Oggetto: Acquisto di disegni del secolo XV

Trasmetto a codesto On. Ministero gli scontrini d'inventario dei disegni del secolo XV acquistati per questo Istituto, secondo l'approvazione ricevuta con nota delli 19 corr; e con preghiera che sia provveduto al pagamento delli 1500 lire per mezzo de' residui della tassa d'ingresso dell'esercizio finanziario 1897-98.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

VII

Roma, ASGS

Roma, addi 28 Novembre 1898

Al Sig. Direttore della Galleria Nazionale e Gabinetto delle Stampe, Roma

Ministero della Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, divisione scavi, musei e gallerie.

n. di Protocollo 19027

classifica d'archivio 3 Roma

n. di partenza 19046

Risposta a foglio del 16 Nov. 1898

Divisione 244/144

Oggetto: Acquisto di disegni del secolo XV

Significo alla S.V. che ho disposto a favore del signor Francesco Minciotti, chierico salesiano, domiciliato in Torino (Valsalice 39), il pagamento della somma di £ 1500 quale prezzo convenuto per i sedici disegni del secolo XV da lui venduti allo Stato ed immessi in codesta Galleria e Gabinetto delle stampe.

Ella si compiaccia di far sapere all'interessato che fra pochi giorni la suddetta somma sarà esigibile presso la delegazione del Tesoro in quella Città.

Il Ministro

Barnabei

VIII

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 1 Dicembre 1898

Al Sig. Francesco Minciotti, Torino, Valsalice 39

Lett. Di Pos. C, N.di Prot. 260, di Part 193.

Le manifesto che fra pochi giorni sarà esigibile, presso la R. Delegazione del Tesoro di Torino, la somma di £ 1500, quale prezzo convenuto per i sedici disegni del secolo XV da Lei venduti allo Stato, ed immessi in questa Galleria Naz.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

IX

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 13 Dicembre 1898

All'On. Ministero dell'Istruzione Pubblica

Direzione Generale

Roma

Lett. di posiz. 3 dipinti fasc.4

N. di Prot –

Di part. 170

Oggetto: Restauro dei disegni testé acquistati

In questi giorni è stata pubblicata a Londra per cura di Sidney Colvin la Cronaca figurata del British Museum, che è, per valore artistico e minore antichità di pregio certamente inferiore alla Cronaca figurata testé acquistata da questa Galleria, e che si compone dei sedici fogli di disegni, già proprietà Minciotti.

Tornerebbe quindi di lustro a questa Galleria, e servirebbe ad attrarre visitatori e ad accrescere i nostri redditi, la esposizione dei disegni medesimi, in questo momento in cui si fa tanto discorso della Cronaca figurata di Londra.

Ma per ciò fare, occorre una spesa di restauro ai disegni che si prevede in £ 320 (trecentoventi), più una spesa per celluloide e cartoni in lire 80 (ottanta). Chiedo perciò l'autorizzazione a fare per il fine designato la spesa di Lire quattrocento.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

X

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, addì 16 dicembre 1898

Al Direttore della Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe, Roma

Ministero della Istruzione pubblica, direzione generale per le Antichità e le Belle Arti,
divisione monumenti e scuole d'arte, sezione Scuole d'arte

N. di Protocollo 16431

Classifica d'archivio 3 Roma

N.di partenza 158501

Risposta a foglio del 13 corrente, divisione n.170

Oggetto: Restauro dei disegni della Cronaca figurata.

Approvo di buon grado la spesa di lire quattrocento, che la S.V. propone per il restauro dei disegni componenti la Cronaca figurata, testè venuta in possesso di codesta Galleria Nazionale, e per la conseguente esposizione pubblica dei disegni medesimi.

Il Ministro

Costantini

XI

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 10 gennaio 1899

Al Ch.mo Prof. Cav. Carta

Direttore della R. Biblioteca di Torino

Lettera di posiz.3 opere d'arte stampe fas.4 n. di part.6

Oggetto: Libro de disegni delle Virtù e delle Arti liberali

Riservata, urgentissima

Il Sig. Minciotti cedette, grazie alla mediazione di Lei, al Ministero per questa Galleria nazionale il codicetto delle Virtù e delle Arti Liberali, e dè personaggi degli antichi tempi. Ora che sto illustrandolo per il volume “Le Gallerie Nazionali italiane”, mi sono accorto che nel codice manca indubbiamente la carta I, dov’era certo la rappresentazione della Teologia. E io prego Lei quanto so e posso a volere fare uffici presso il Sig. Minciotti, perché cerchi la pagina mancante, e la consegni al più presto possibile, promettendogli anche a nome di questa Direzione un adeguato compenso. Il Direttore [Adolfo Venturi]

XII

Roma, ASGS, *Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953*.

Torino, li 13 Gennaio 1899

Biblioteca Nazionale di Torino

n.di part 24

Al Chr.mo Comm. Adolfo Venturi – Direttore della Galleria Nazionale di Roma

Palazzo Corsini.

Oggetto: Libro di disegni delle Virtù e delle Arti Liberali

Per fare cosa gradita alla S.V. Ill.ma ho conferito testé col chierico Francesco Mincotti al quale ho manifestato il desiderio, l’opportunità e l’urgenza di ricercare il primo foglio del Libro di disegni delle Virtù e delle Arti Liberali e dei Personaggi antichi, che Egli cedette a codesta R. galleria Nazionale per mezzo del Ministero della Pubblica Istruzione.

Egli, che si sarebbe prestato assai volentieri alla ricerca, mi ha risposto che non v’è nessuna probabilità di rintracciare il foglio ricercato, ma che tuttavia per scrupolo di coscienza scriverà alla propria Nonna da cui ebbe il Libro.

Dalla conferenza avuta mi sono risultate le seguenti circostanze che le comunico in via riservatissima e che non potranno essere pubblicate per riguardi famigliari facili ad intendersi:

1 il Libro appartenne al Conte Francesco Cileni Nepis di Assisi († 1875) che si diletta di disegni.

2 Il Libro fu dal precedente lasciato alla moglie Contessa Anna Sabbioni, che lo affidò al proprio nipote Francesco Minciotti onde col ricavo potesse concorrere ad un'opera di beneficenza per la quale la somma ricavata riuscì inadeguata.

Tutto ciò e lo stato delle 16 carte fanno credere che vi sia alcuna speranza di ritrovare né la prima carta, né la corrispondente, forse bianca, del fine. Lo stato soprattutto delle carte superstiti fa credere che la prima e l'ultima carta siano state consunte dall'uso e da gran tempo. Ad ogni modo, sebbene senza speranza, il Chierico Francesco Minciotti scriverà alla Nonna sul proposito nella fiducia di ricavarne un adeguato compenso.

È questo tutto ciò che seppi dal giovine Chierico Salesiano nelle mani del quale le preziose carte che V.S. Ill.ma dda par suo si propone illustrare per Le Gallerie Nazionali Italiane.

Il Bibliotecario Capo

F. Carta

XIII

Padova, Archivio storico del Museo Civico

24 gennaio 1899, n. 119

Illustre Direttore, urgemmi di conoscere se il padre Desiderio de Signamine, monaco agostiniano, nel suo ms. del MDLXI costui esistente discusse degli affreschi di Giusto nella cappella di Sant'Agostino agli Eremitani di Padova, e se ne riporti le iscrizioni, cioè gli esametri, le scritte latine che definivano le virtù e le arti liberali. Prego la S.V. a volere compiacermi di rispondermi a volta di corriere, e quando costì esistano quegli esametri e quelle scritte voglia di grazia telegrafarmi, perché io possa sospendere le

bozze pronte per la stampa del IV vol. delle “Gallerie Nazionali italiane” a Lei mi raccomando.

Dev. Venturi, Direttore della Galleria Nazionale a palazzo Corsini, Roma.

P.S. Giovedì mattina se non avrò ricevuto telegramma lascerò correre le bozze.

XIV

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

26 gennaio 1899 - Museo civico di Padova, N.120/90

Oggetto: affreschi di Giusto

Risposta alla lettera 24 gennaio '99

All.illus. Prof. Comm. A. Venturi direttore della Galleria Corsini, Roma.

Due chiese degli Eremitani esistevano anticamente in Padova; l'una dedicata a S. Agostino che fu demolita al principio di questo secolo, l'altra dedicata ai SS. Filippo e Giacomo che è quella tuttora esistente e volgarmente e semplicemente chiamata gli Eremitani. Il manoscritto (BP.789) di Desiderius Lignamineus, di cui mi scrive la S.V. illustrissima riporta tutte le iscrizioni della ora demolita chiesa di S. Agostino, ma in esso non vi è parola né di affreschi di Giusto rappresentanti virtù ed arti né di esametri apposti agli affreschi stessi. La S.V. illustrissima intende parlare certamente di quegli affreschi che decoravano la cappella già di S. Agostino ed ora della B.V. di Loreto nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo e che furono recentemente illustrati dallo Schlosser (Giusto's Fresken in Padua, etc). Il manoscritto dunque di Desiderio non ha nulla a che farci. A proposito però di questi affreschi Le darò una interessante notizia. Mentre si credevano totalmente perduti, non più di un anno e mezzo fa, e quindi dopo la pubblicazione dello Schlosser, ne fu scoperta una parte sotto l'imbiancatura delle pareti. Restano soltanto la testa e il busto delle figure inferiori, le altre devono essere scomparse sotto l'impostatura della volta della volta compiuta nel sec. XVII. Disgraziatamente questo Ufficio regionale non credette opportuno di continuare nella ferostatura delle pareti, così da mettere a nudo tutto ciò che è rimasto, anzi ha fatto subito ricoprire la parte scoperta riaddosandovi le grandi tele che decorano la cappella.

Almeno si fosse terminata la ferostatura e se ne fossero prese dette fotografie! Una illustrazione di quelle figure sarebbe stato interessantissimo complemento allo studio dello Schlosser. Mi comandi in quanto posso e creda alla mia distinta osservanza.

Il direttore Moschetti [Andrea Moschetti]

XV

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Torino 31 Gennaio 1899

Al Direttore della Galleria Nazionale di Roma

Conforme alla promessa fattaLe trasmetto la risposta che mi fa il Chierico Francesco Minciotti a proposito del Libro dei disegni che Egli cedette a codesta Galleria. Purtroppo essa non è tale quale noi la desideravamo nell'interesse della Storia dell'arte, Cordiali rispetti.

F. Carta Bibliotecario

(n.b. sullo stesso foglio)

Illustrissimo Signor Avvocato,

Scrissi in Assisi per informazioni riguardo al foglio che sarebbe necessario per completare il codicetto contenente i noti disegni.

La risposta però è negativa: fece la mia Signora Nonna, la Contessa Sabbioni, le dovute ricerche, ma con nessun risultato: mi incaricò perciò di comunicarle l'impossibilità di trovare il foglio che doveva contenere il simbolo della «Teologia». Ho creduto mio dovere il comunicarle questa notizia per confermare ciò che nella mia ultima visita le dissi.

Salutandola con distinta stima, godo potermi dire di Lei

Obbligatissimo Servo

Chierico Francesco Minciotti

Torino-Valradice 39 – 29 Gennaio 1899

XVI

Roma, ASGS, Pos. Carte Venturi

Roma, li 4 Febbraio 1899

A sua Eccellenza il Ministero della Istruzione Pubblica

Direzione Generale Antichità e Belle Arti

Codesto On. Ministero ricorda come questa Galleria avesse una riduzione della sua dotazione da lire 5000 a lire 1000, riduzione che come dovetti dichiarare togliere a questa direzione il modo di provvedere degnamente ai bisogni dell'istituto. Ma codesto Ministero, mentre era costretto a ridurre di tanto la dotazione, mi assicurava che avrebbe studiato di fornirmi i mezzi necessari, appena cominciato l'anno corrente. E io, memore della promessa, ricorro per ricevere l'aggiunta necessaria alla dotazione sul fondo a disposizione del Ministero, per aiuto ai musei alle gallerie del Regno. Ricordo a codesto Ministero che si è dovuto tener chiusa la galleria nel tempo in cui questo palazzo era il luogo della conferenza antianarchica e ciò con perdita non lieve del provento della tassa d'ingresso. E mi sia permesso di fare osservare come anche con gli esigui mezzi a nostra disposizione, la galleria si sia arricchita dei disegni preziosissimi di Giusto pittore per la cappella degli Eremitani di Padova, e sia meglio ordinata, ed abbia potuto presentare al pubblico la serie più eletta dalle opere di Francesco Bartolozzi. Ai primi di Aprile la esposizione sarà mutata in quella delle incisioni di Alberto Durer, perché il gabinetto nazionale delle stampe risponda al meglio possibile agli scopi per cui fu dalla E.V. istituito. Ma, senza l'aiuto invocato, ogni incremento di questi istituti, ogni loro moto è impedito. Ricorro perciò alla E.V, persuaso di non raccomandare invano gl'interessi dell'arte e degli studi.

Il Direttore [Adolfo Venturi].

XVII

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Milano, 16 Giugno 1899

Caro Amico,

grazie di nuovo per le tue condoglianze da amico. Il mio caro Cugino e Cognato l'ho sempre nel cuore e la sua dipartita è sensibile a molti della famiglia. È stato un caso doloroso e il tempo solo potrà lenire ed attutire l'impressione risentitane. Quanto al mio libretto di disegni tu vai di galoppo. A dirti il vero io ci tengo assai, né mi saprei decidere a privarmene per la Galleria Nazionale di Roma, bisognerebbe che vi fossi indotto a vedermi posto sul tavolo in precedenza una somma discretamente rinumerativa, voglio dire non inferiore alle duemila lire, da poi che si tratta, come sai, di una serie di ben sessanta paginette, mentre poi non mi sento punto disposto a passare preventivamente per la trafila del noto atto di sottomissione. Dunque non insidiarmi il possesso di un libretto che infine sai in buone mani. Le fotografie dei S.Girolami del Luini, (Gall.imp di Vienna, Harrach e Poldi) le tiene Cavenaghi, che ne ha bisogno per il restauro, per cui non mi è possibile per ora mandartele. Spero che stiate tutti bene e che possiate goder presto dell'aria dei monti. Frattanto ti stringo la mano, sempre affezionato.

Gustavo Frizzoni

Milano, via Pontaccio 14.

XVIII

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 20 Giugno 1899

Al Ministero dell'Ist.Pub.Direzione Generale, n. di partenza 91

Oggetto: proposta d'acquisto

Ho veduto a Milano, presso un collettore privato, un libretto di disegni di ben sessanta pagine, importantissimo per la storia dell'arte e per questa collezione, che potrà vantare, insieme con i disegni di Giusto, questi di un maestro veronese del principio del secolo decimoquinto. Poiché le collezioni italiane sono sprovviste di disegni di quel tempo, io avrei molto caro di acquistarli per questo gabinetto di stampe e disegni, rendendolo così a tutti gli altri superiore, almeno per questa speciale ricchezza. Il libretto importerebbe la spesa di lire duemila, molto inferiore al prezzo commerciale. Spero che codesto Ministero vorrà accondiscendere. Farò un dovere di comunicargli l'atto di cessione per il pagamento, che si potrà fare nell'esercizio 1899-1900 sui proventi della tassa d'ingresso. [Adolfo Venturi].

XIX

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, li 26 Giugno 1899

n. di part.26

Al Signor Dr Gustavo Frizzoni

Via del Pontaccio, 14

Milano

Oggetto: acquisto di disegni

Ricevuta l'approvazione ministeriale per il libro dei disegni di scuola Veronese da Lei conservato, io La prego a volere inviarmi raccomandato il libro stesso, insieme con una dichiarazione di cessione per lire duemila, secondo gli accordi interceduti tra noi. Quanto prima sarà provveduto al pagamento della somma a Lei dovuta.

XX

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Milano, 28 Giugno 1899

Caro Amico,

sono spiacente che tu possa esserti fatto delle illusioni sulla mia compiacenza, sulla mia arrendevolezza, ma io non so decampare da quanto già ti scrissi. Non ho alcuna smania di liberarmi dal mio prezioso libretto e non saprò decidermi se non vedrò effettuate quanto ti significai nella mia lettera del 16 corrente. Ti prego quindi di non insistere altrimenti essendo io irremovibile nel mio proposito. Compatiscimi e credimi sempre.
Tuo aff.mo

Gustavo Frizzoni

XXI

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Milano, 21 Novembre 1899

Oggetto: Copia dell'atto di cessione inviato oggi al Ministro della Pubbl.Istruzione.

Con nota

Io sottoscritto cedo al R.Ministero della Pubblica Istruzione per la galleria nazionale d'Arte Antica in Roma, 3 quaderni complessivi 30 disegni di scuola veronese del principio del secolo XV per la somma convenuta di £ 2000 (£ire duemila). I quaderni stessi sono di mia assoluta proprietà.

Tanto in fede

Pietro Galli

Milano via Borgonuovo n.6

XXII

Roma, ASGS, Pos. Acquisti disegni-stampe 1896-1953.

Roma, addì 29 Novembre 1899

Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe in Roma

n. di part. 152

a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione direzione Gen.le per le antichità e belle arti,
Roma.

Oggetto: Acquisto di tre quaderni di disegni di scuola veronese della fine del sec. XIV

(Urgentissimo)

Invio a codesto On. Ministero l'atto di cessione dei tre quaderni di disegni di scuola veronese della fine del secolo XIV; e fo istanza perché siano date disposizioni al più presto per il pagamento di essi, secondo quanto chiesi con la mia lettera delli 21 Nov.

Relativa all'aumento indispensabile di dotazione. Ogni quaderno consta di dieci carte, e quindi di venti disegni, così che il prezioso acquisto è di 60 disegni in totale. Unisco lo scontrino d'inventario, con la ferma fiducia che codesto on.Ministero vorrà esaudire la mia domanda, non essendo possibile di accedere all'acquisto coi fondi restanti del bilancio, tutti impegnati per spese ordinarie d'ufficio nel corrente esercizio. Codesto On.Ministero potrà spedire il mandato a favore di Pietro Galli, dalla tesoreria di Milano.

Il Direttore [Adolfo Venturi].

XXIII

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Roma, li 15 Maggio 1900

On Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e per le Belle Arti, Roma.

Urgentissima

Lett. di Posiz. 1a fas.14 F.

N. di Part. 217

Oggetto: Real Galleria di Modena

Circa alla Galleria di Modena mi fo in dovere di riferire a codesto On Ministero:

1° che alcune modificazioni furono recate al mio ordinamento, e non buone. Fortunatamente sono lievi, e tutto si può rimettere al posto primitivo. Ad esempio sopra un quadro del Velasquez, opera magistrale che campeggiava da solo in una parete, è stato collocato un quadro un quadro fiammingo che figura una cuoca e tutta la sua cucina; accanto al busto del Bernini, sono stati raggruppati, in brevissimo spazio, busti e quadri, che ritraggono principi d'Este, così che Francesco I del Bernini sembra ora un presidente di tribunale fra i giudici. La preziosa raccolta delle matrici xilografiche, che fu da me acquistata, è stata messa in magazzino; e così l'unica raccolta italiana non è esposta.

2° I miei successori nella direzione della galleria di Modena non hanno fatto cosa alcuna. Non i ritocchi necessari all'opera da me frettolosamente compiuta dell'ordinamento; non la continuazione dell'inventario della galleria (vi era da catalogare tutto ciò che ordinandosi la galleria, venne tutto dalla scuola militare); non un cartellino ai disegni che qui a Roma feci sistemare convenientemente; non un cartellino alla collezione delle placchette e ai brani che illustrai nelle "Gallerie Nazionali Italiane"; non una sistemazione del medagliere del Rinascimento, che si trova ancora nel modo stesso in cui lo collocai, lavorandoci intorno una sola giornata.

3° Il personale della galleria fa temere per la sua buona conservazione. Il custode Camursi, stimolato da necessità grandissime anche a causa della sua numerosa famiglia, mercanteggia, secondo quanto da molti si afferma, e mercanteggia di cose d'arte. Ora il custode Camursi ha le chiavi di tutto, del medagliere, delle gemme, delle rarità della galleria. Non è prudente lasciare le cose in questo stato e tanto più che gemme, medaglie, monete e altre rarità non hanno catalogo.

4° Il Direttore temporaneo Cav. Ajoli, per le condizioni della sua salute e per la quasi cecità da cui è afflitto, non può, neppure momentaneamente sobbarcarsi a tanta e grave responsabilità.

5° Non vi è che un modo di riparare a queste condizioni, e di schermarsi dei danni possibili: nominare un impiegato di concetto, che debba rispondere al Ministero delle sue azioni, che abbia una responsabilità ben definita. Qualunque estraneo non potrà che non complicare le condizioni deplorabili della Galleria Estense. Propongo che sia nominato a quel posto il Dr. Giulio Bariola che tra breve sarà licenziato dalla mia scuola di storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Roma.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXIV

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Roma, addì 7 luglio 1900

N. di pos. I fas. 14 F.

di Part.283

Risp. a note del 15 Maggio 1900, 1 Giugno, 8 Giugno

Class. D'Arch. 217 Gall. Naz.le, 7495 Ministro I.P., 250 Gall. Naz.le

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e per le Belle Arti, Roma.

Oggetto: Dr. Giulio Bariola

Il S. Giulio Bariola ha compiuto il corso biennale di Storia dell'arte medievale e moderna, riportando dalla commissione i voti assoluti, cioè 50 su 50. Ora egli può mettersi a disposizione del Ministero, per adempiere l'incarico che formò l'oggetto delle lettere contro indicate.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXV

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Roma, addì 6 Luglio 1901

Risposta a foglio del 3 Maggio 1901

n. di partenza 6938

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e per le Belle Arti, Roma.

Oggetto: Libro d'ore di Filippo Maria Visconti

Il libro d'ore ora posseduto dal principe Don Giuseppe Rospigliosi, fu eseguito certamente per Filippo Maria Visconti. Se ne ha la prova nelle iniziali F.M.D.M. (Filippus Maria Dom Mediolani) che si vedono in una pagina; lo stemma visconteo con l'aquila in due quarti, la biscia in altri due; le imprese ducali con la scritta a bon droit, col sole raggianti, con l'elmo sormontato ora da un globo, ora dal drago visconteo. Il libro è membranaceo, di carte 167: manca di frontespizio.

La decorazione d' ogni pagina è di una varietà e di una ricchezza stragrandi, di stile gotico fiorito: le figure sembrano di scuola del mezzogiorno della Francia, e non tutte sono esenti da ritocco. Per la decorazione il codice può considerarsi un vero capolavoro.

Il principe Rospigliosi è disposto a esibire il codice ad ogni richiesta, non a permettere che sieno eseguite fotografie di esso. È anche disposto a portarlo a Milano, e a mostrarlo a chi possa trattare dell'acquisto.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXVI

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Roma, 24 Agosto 1901

Al Principe Dom Giuseppe Rospigliosi

Oggetto: Libro d'ore di Filippo Maria Visconti

Eccellenza, il Ministero si mostra desideroso di procedere all'acquisto del libro d'ore di Filippo Maria Visconti. Per quanto ella è disposto a cederlo? Voglia degnarsi di darmi una risposta, e anche di ridurre la dimanda al minor limite possibile, perché il manoscritto possa restare ornamento d'un istituto nostro.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXVII

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Roma, 24 Agosto 1901

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e per le Belle Arti, Roma.

Oggetto: Libro d'ore di Filippo Maria Visconti

Lettera di Pos- di Part. 695

Risposta a foglio delli 20 Agosto 1901

N. di Part. 13073

Ho scritto al Principe Dom Giuseppe Rospigliosi, pregando a compiacermi di ridurre d'alquanto la domanda di prezzo per il libro d'ore (non libro d'oro) visconteo; e, appena avrò risposta mi farò in dovere di comunicarla a questo On. Ministero.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXVIII

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

Lamporecchio, 2 Settembre 1901

Illustrissimo Signor Professore,

Sono in possesso del di lei gradito foglio in data Roma 24 Agosto. Occupatissimo in questi passati giorni non ho potuto rispondervi prima di oggi del che vengo a chiederle scusa. Sono più che persuaso che il Libro d'Ore di cui si tratta, possa essere venduto al di sopra del prezzo di cinquantamila. Un antiquario di Parigi quattro anni orsono disse facilmente si sarebbe potuto trovare un compratore a settantamila Lire. Comunque sia, volenteroso rimanga tale opera al nostro governo, sono pronto a cederlo ad esso per la somma di Lire cinquantamila.

Gradisca i miei più distinti complimenti e mi creda Di Lei affezionatissimo e devotissimo

Tuo Giuseppe Rospigliosi

XXIX

Roma, ASGS, *Pos. Carte Venturi*

18 settembre 1901

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti

Lettera di pos. 2 fasc.1. G, n di part. 703

Oggetto: Libro d'Ore di Filippo Maria Visconti

Mi prego di trasmettere in copia la lettera che il Sig. Principe Giuseppe Rospigliosi mi ha scritto relativamente al codice da lui posseduto di Filippo Maria Visconti.

Il Direttore [Adolfo Venturi]

XXXI

Roma, ASGS, *Pos. Mostre*

29 ottobre 1901

Al Prof. Giulio Bariola incaricato della Direzione della R. Gall. Estense in Modena

Lettera di pos. 2 fasc. 11 G, n. di part. 731

Oggetto: Disegni del maestro di scuola dell'Italia settentrionale e del princ. del sec. XV.

Avendone facoltà dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle arti Le mando assicurato per ferrovia il volume contenente i disegni del maestro di scuola dell'Italia settentrionale, e del principio del sec. XV. Resta inteso ch'Ella lo rimanderà, per assicurata a questa galleria, una settimana dopo averlo ricevuto, insieme con la memoria illustrativa da pubblicarsi nell'Annuario delle Gallerie Nazionali Italiane (vol.V).

XXXII

Roma, ASGS, Pos. Mostre

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti,
Roma.

Lett. Di part. 812

Oggetto: Volume di disegni del sec.XV.

Roma, li 11 gennaio 1902

Il Dr. Giulio Bariola chiese a prestito il volume dei disegni del principio del sec XV, di un maestro dell'Italia settentrionale, e avendo ottenuto verbale permesso dal Sig. Direttore Generale di inviare alla Galleria Estense, con ogni riguardo, e debitamente assicurato il volume, io lo mandai, a fine di ricevere, entro otto giorni, dal Dr Bariola l'articolo da lui promesso per le "Gallerie Nazionali Italiane". Sono trascorsi due mesi, e alle mie ultime lettere il Dr. Giulio Bariola non ha risposto, così che io sono costretto a malincuore di denunciare il fatto a codesto On. Ministero che si mova il Dr. Bariola a rendere senz'indugio il volume e a mantenere il mio impegno.

XXXIII

Roma, ASGS, Pos. Mostre

Al Sig. Dr. Bariola Direzione della Galleria Estense, Modena

Lett. di part. 892

Oggetto: Volume di disegni del secolo XV

Roma, li 1 Febbraio 1902

Le comunico che a tutt'oggi non è arrivato il codice, perché faccia ricorso subito alla ferrovia

Il Direttore Adolfo Venturi

XXXIV

Roma, ASGS, Pos. Mostre

Ministero della Istruzione pubblica, Direzione generale per le Antichità e le Belle Arti,
divisione Musei, Scavi e Monumenti

N di protocollo 1667, Classifica d'archivio 3, n. di partenza 2029

risposta a lettera dell'11-1-1902, n.312.

oggetto: Volumi di disegni del secolo XV

Al Direttore della R. Galleria Nazionale e Gabinetto delle stampe

Roma, addì 2 Febbraio 1902

Il Dott. Giulio Bariola, a cui scrissi appenna ricevuta la lettera di Vossignoria, risponde scusandosi del soverchio indugio dovuto alla malferma salute di lui, e annunziando di avere già rispedito a codesta Galleria Nazionale il volume di disegni avuto in prestito. Gradirò essere assicurato che il volume sia pervenuto a Vossignoria. Il ministro

BIBLIOGRAFIA

ADORNO 1978

P. ADORNO, *Gli affreschi della Cappella Paradisi nella chiesa di San Francesco a Terni*, «Antichità Viva», 17, 6, 1978, p. 3-18

AGOSTI 1990

Archivio di Adolfo Venturi 1, Introduzione al carteggio 1876-1908, a cura di G. Agosti, Pisa 1990.

AGOSTI 1996

G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1991

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 (D) e del 1490 (E)*, «Studi petrarcheschi», 8, 1991, p. 1-238.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1996

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia, Dal libero comune alla fine del principato indipendente 1024-1535*, III, Milano, Società pavese di Storia patria, 1996, p. 549-567.

ALDI 1997

M. ALDI, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. IV, 2/1, 1997, p. 145-191.

ALDOVRANDI – BACCI - BUSSOTTI... 2006

A. ALDOVRANDI, M. BACCI, L. BUSSOTTI, e altri, *Il Taccuino di Giovannino de' Grassi della Biblioteca Civica di Bergamo: tecnica di esecuzione e restauro*, in *I materiali cartacei* a cura di C. Frosinini, (Le antologie di 'OPD Restauro'), Firenze 2006, p. 19-50 (pubblicato «OPD restauro», 9, 1997, p. 15-37).

ALEXANDER 2003

J.J.G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, prefazione di G. Mariani Canova, traduzione di L. Mariani, Modena 2003.

ALIBERTI GAUDIOSO 1996

Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto, catalogo della mostra (Verona 1996), a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Milano 1996.

AMBERGER 2003

A.AMBERGER, *Giordano Orsinis. Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Früh-humanismus*, München 2003.

ANNALI 1877-1885.

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, Milano 1877-1885, 9 voll.

ARTE IN LOMBARDIA 1988

Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra (Milano 1988), Milano 1988.

ARTE LOMBARDA 1958

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano 1958), Milano 1958.

ARTIROLI 1898

R. ARTIROLI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma*, «Emporium» 5, 1898, p. 216-227.

ARTIROLI 1899

R. ARTIROLI, *Arte retrospettiva: Francesco Bartolozzi, nell'occasione della quarta esposizione del Gabinetto delle stampe a Roma*, «Emporium» 9, 1899, p. 369-387.

ATANASIO 1974

ATANASIO, *Vita di Antonio*. Introduzione a cura di C. Mohrmann, Testo critico e commento di G.J.M. Bartelink, trad. di P. Citati e S.Lilla in *Vite dei santi* a cura di C. Mohrmann, Milano 1974.

AURIGEMMA 2000

M.G. AURIGEMMA, *Committenze non romane di Niccolò V*, in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, (atti del convegno internazionale, Sarzana 1998) a cura di F. Bonatti e A. Manfredi, Città del Vaticano 2000, p. 411-439.

BARIOLA 1902

G. BARIOLA, *Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia settentrionale*, «Le Gallerie nazionali italiane» 5, 1902, p. 360-387.

BARONI 1996

S. BARONI, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione*, in *Il Colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Atti delle giornate di studi, Lucca 1996, p. 117-144.

BARONI 1998

S. BARONI, "Riducendoti a triare de' colori". *Prescrizioni sui colori nel Libro dell'Arte di Cennino Cennini*, «Acme» 51/I, 1998, p. 53-63.

BARTOLI 1948

A. BARTOLI, *Gregorio XVI le antichità e le belle arti* «Miscellanea historiae pontificiae» 13, Roma 1948.

BASKINS-CHONG-BRILLIANT 2008

The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance, catalogo della mostra (Boston 2008-2009), Boston 2008.

BELLOSI 2000

L. BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano 2000.

BENATI 1991

D. BENATI, *Andrea de Bartoli*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, 1991, p. 592-593.

BERNARDINI - BUSSAGLI 2008

Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino, catalogo della mostra (Roma 2008), Milano 2008.

BETTETINI 1997

Aurelio Agostino, *Musica*, introduzione, traduzione, note e apparati di M. Bettetini, Milano 1997.

BETTINI 1944

S. Bettini, *Giusto de Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944.

BETTINI 1970

S. BETTINI, L. PUPPI, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970.

BIANCHI 1968

L. BIANCHI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe*, «Musei e Gallerie d'Italia», 13, 34, 1968, p. 29-43.

BIRKE – KERTÉSZ 1995

V. BIRKE, J.KERTÉSZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis*, III, Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1995.

BLUME-HANSEN 1992

D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino Pater e Praeceptor di un nuovo ordine religioso (considerazioni sulla propaganda illustrata dagli eremiti agostiniani)* in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di S. Nicola da Tolentino*, Roma 1992, p. 77-85.

BOBER – RUBISTEIN 1986

P.P. BOBER, R.O. RUBISTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of sources*, London 1986.

BOCCONI 2001

G. BOCCONI, *Inventari II. (1895-1975)*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, p. 183-190.

BOESCH GAJANO – ERMINI PANI 2008

I Santi patroni del Lazio. IV. La Provincia di Viterbo, I, a cura di S.Boesch Gajano, L. Ermini Pani, Roma 2008.

BOLLATI 1987

M. BOLLATI, *Giovannino e Salomone de Grassi*, «Arte cristiana», 75, 1987, 721, p. 211-224.

BOLLATI 2003

Il Libro d'ore Visconti. Commentario al codice, a cura di M. Bollati, Modena 2003.

BOLLATI 2004

M. BOLLATI, *Dizionario biografico dei miniatori italiani secoli IX –XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004.

BOLLATI 2005

M. BOLLATI, *Libri per i Visconti: committenza a corte tra Galeazzo II e Filippo Maria Visconti*,

in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, p. 189-203.

BONATTI-MANFREDI 2000

Niccolò V nel sesto centenario della nascita, atti del convegno, a cura di F. Bonatti, A. Manfredi, Città del Vaticano 2000.

BORSI 1985

S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.

BOSKOVITS 1973

M. BOSKOVITS, *Cennino Cennini pittore non conformista*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 2-3. p. 201-222.

BOSKOVITS 1994

M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Laclotte, études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano 1994.

BOSKOVITS 2000

M. Boskovits, *Un epitaffio figurato per Federico Zeri*, «Gazette des Beaux-Arts», 142, 2000, p. 77-82.

BRANDI 1968

C. BRANDI, *Di papa in papa*, «La fiera letteraria», 15 febbraio 1968.

BRIQUET 1923

C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique du papier des leur appartion vers 1282 jusqu'à en 1600*, 4 voll., Leipzig 1923.

BRUNELLO 1971

Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte, commentato e annotato da F. Brunello, con prefazione di L. Magagnato, Vicenza 1971.

BUGANZA 2008

S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008.

BUONOCORE 1996-1997

Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, a cura di M. Buonocore, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1996-1997), Roma 1996.

BUSSAGLI 2011

M. BUSSAGLI, *Il disegno*, Milano 2011.

BYAM SHAW 1981

Disegni veneti della collezione Lugt, catalogo della mostra a cura di J. Byam Shaw, presentazione di R. Pallucchini, introduzione di C. van Hasselt, Venezia 1981.

CADEI 1970

A. CADEI, *Giovannino de Grassi nel taccuino di Bergamo*, «Critica d'arte», 16, 1970, p. 17-36.

CADEI 1984A

A. CADEI, *Studi di miniatura lombarda, Giovannino de Grassi Belbello da Pavia*, Roma 1984.

CADEI 1984B

A. CADEI, *Gli Zavattari nella civiltà pittorica padana del primo Quattrocento*, in *Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo. Contributi per la pittura tardogotica lombarda*, catalogo della mostra (Roma, 1984), a cura di A. Ghidoli, Firenze 1984, p. 17-51.

CADEI 1991

A. CADEI, *Alfabeto figurato* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma, 1991, p. 374-381.

CADEI-MANZARI 1995

A. CADEI, F. MANZARI, *Voce Giovannino de Grassi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, p. 761-767.

CADEI 1999

A. CADEI, *I codici lombardi*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, II, Opere d'arte d'origine italiana, Torino, Giulio Einaudi editore, 1999, p. 331-341.

CAMBIN 1987

G. CAMBIN, *Le Rotelle Milanesi bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi – Imprese – Insegne*, Luzern 1987.

CASSIO 2005

G. CASSIO, *San Francesco. Il santuario di Terni. Visione incantevole di arte e fede*, Perugia 2005.

CASTELFRANCHI VEGAS 1975

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il Libro d'Ore Bodmer di Michelino da Besozzo e i rapporti tra miniatura francese e miniatura lombarda agli inizi del Quattrocento* in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, p. 91-103.

CASTELFRANCHI VEGAS 2001

L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Paolo d'Ancona e la nascita della storia dell'arte come disciplina accademica a Milano*, in *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria*, studi in onore di Maurizio Vitale, a cura di G. Barbarisi, E. Decleva, S. Morgana, Bologna 2001, p. 781-792.

CASTIGLIONI 2011

G. CASTIGLIONI, *Primo Quattrocento, il Tardogotico*, in *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza, tra Medioevo e età romantica* a cura di G. Castiglioni, Verona 2011.

CASU 2004

S.G. CASU, *Drawings after the Antique in the Early Renaissance. Pisanello and Jacopo Bellini*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Athens 2003-2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 2004.

CATANZARO 2004

G. CATANZARO, *Storia dell'Accademia Properziana del Subasio*, 2 voll. Assisi 2004.

CATELLI ISOLA 1975

M. CATELLI ISOLA, *I ponti di Roma dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma 1975), Roma 1975.

CATELLI ISOLA- BELTRAME QUATTROCCHI-PROSPERI VALENTI RODINÒ 1980

M. CATELLI ISOLA, E. BELTRAME QUATTROCCHI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I grandi disegni del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma*, Milano 1980.

CAVALLARO 1988

A. CAVALLARO, *I rilievi storici: l'Arco di Costantino e la Colonna Traiana*, in *Da Pisanello alla*

nascita dei Musei Capitolini, L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, catalogo della mostra (Roma 1988), p.181-184

CAVALLARO 2000

A. CAVALLARO, *Aspetti della pittura a Roma al tempo di Niccolò V (1447-1455)* in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, (atti del convegno internazionale, Sarzana 1998) a cura di F.Bonatti e A.Manfredi, Città del Vaticano 2000, p. 369-381.

CAVALLARO 2005

A. CAVALLARO, *Gli artisti intorno all'Alberti e il disegno di figura dall'antico*, in *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005, p. 328-337.

CAVALLARO 2008

A. CAVALLARO, *L'ambiente dei pittori a Roma all'arrivo dell'Angelico*, in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Milano 2008, p. 117-131

CAVALLARO 2010

A. CAVALLARO, *Il Lazio: i Colonna, gli Orsini e i Caetani*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010, p. 363-375.

CAVALCA 1992

D. CAVALCA, *Cinque vite di eremiti*, a cura di C. Delcorno, Venezia, Marsilio 1992.

CAVAZZINI 1997

L. CAVAZZINI, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, «Prospettiva», 86, 1997, p. 4-36.

CAVAZZINI 2004

L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004.

CAVAZZINI 2009

L. CAVAZZINI, *Le chantier du duomo de Milan entre XIV^e et XV^e siècle. De Giovannino de Grassi aux frères Dalla Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena*, «Revue de l'art», 166, (2009), p. 65-76.

CERRINI 1991

S. CERRINI, *Libri dei Visconti-Sforza: schede per una nuova edizione degli inventari*, «Studi petrarcheschi», 8, 1991.

CESCHI LAVAGETTO 1998

P. CESCHI LAVAGETTO, *Tardogotico a Piacenza*, in *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza, 1998) a cura di P. Ceschi Lavagetto e A. Gigli, Milano, 1998, p. 49-57.

CHAPMAN 2011

H. CHAPMAN, *Il disegno italiano del Quattrocento* in *Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, 2011) a cura di H. Chapman e M. Faetti, Firenze 2011, p. 15-75.

CHAPMAN-FAIETTI 2011

Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra Angelico a Leonardo, catalogo della mostra (Firenze, 2011) a cura di H. Chapman e M. Faetti, Firenze 2011.

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 2005-2006

M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Perugino e la miniatura umbra del Rinascimento*, «Rivista di storia della miniatura», 9-10, 2005-2006, p. 7-69.

CIATTI 1993

M. CIATTI, *Le miniature dei «Regia Carmina»* in «Itinerari», 6, 1993, p.9-18.

CIATTI-FROSININI-BELLUCCI 2008.

Masolino, Storie di San Giuliano. Un restauro tra Italia e Francia, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini con R. Bellucci, Firenze 2008.

CIVITANO 2009

G. CIVITANO, *Culto e iconografia di San Giuliano l'Ospitaliere nell'Italia centro-meridionale*, in *I Santi venuti dal mare*, atti del convegno internazionale di studio (Bari-Brindisi, 2005) a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 2009, p. 393-414.

COCHIN 1905

H. COCHIN, *Jean Galéaz Visconti et le Comté de Vertus*, «Archivio storico lombardo», s. IV, 32, 1905, p. 281-296.

COGLIATI ARANO 1976

L. COGLIATI ARANO, *The Medieval Health Handbook. Tacuinum Sanitatis*, New York 1976.

COGLIATI ARANO 1980

L. COGLIATI ARANO, *Approccio metodologico al Bestiario medioevale*, in 1° Congresso nazionale di Storia dell'arte CNR – Roma, 11-14 settembre 1978, a c. di C. Maltese, Roma 1980, p. 137-150.

COGLIATI ARANO 1997

L. COGLIATI ARANO, *Dal "Fisiologo" al "Bestiario" di Leonardo*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, (1996-1997), Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura, *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, Cortona, Sala dei Convegni di Sant'Agostino, 12-14 novembre 1992, a cura di M. Ceccanti, Firenze 1997, p. 239-248.

COLETTI 1934

L. COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, «L'Arte», 37, 1934, p.101-122.

COLTRINARI 2006

F. COLTRINARI, *Precisazioni documentarie sui cori di Domenico Indivini nella Basilica Superiore di San Francesco e di Giovanni di Piergiacomo da Sanseverino in San Rufino ad Assisi*, in *Riflessioni sul Rinascimento scolpito. Contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino, 5 maggio-5 novembre 2006*, a cura di M. Giannatiempo e R. Casciaro, Camerino 2006, p.22-36.

COLVIN 1898

S. COLVIN, *A Florentine Picture-Cronicle being a series of ninety-nine drawings representing scenes and personages of ancient history sacred and profane. by Maso Finiguerra*. Reproduced from the originals in the British Museum by the Imperial Press, Berlin. With many minor illustrations drawn from contemporary sources and a critical and descriptive text by Sidney Colvin, M.A., Keeper of the prints and drawings in the British Museum, London 1898.

CONTI 1981

A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe*, Bologna 1981.

CORDELLA 1987

R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea delitio*, «Paragone», 451, 1987, p. 89-122.

CORDELLIER 1996

Pisanello. Le peintre aux sept vertus, catalogo della mostra (Paris, 1996), a cura di D. Cordellier, Paris 1996.

CORNINI-DE STROBEL-SERLUPI CRESCENZI 1993

G. CORNINI, A.M. DE STROBEL, M. SERLUPI CRESCENZI, *La sala vecchia degli Svizzeri e la sala dei Dioscuri in Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993.

COSMA-DA GAI-PITTIGLIO 2011

Iconografia agostiniana. Dalle origini al XIV secolo, di A. Cosma, V. Da Gai, G. Pittiglio, Roma 2011.

COVA 1989

M. COVA, *Una proposta per Giovanni Badile, artista laterale*, in *La cappella Guantieri in S. Maria della Scala a Verona. Il restauro degli affreschi di Giovanni Badile e dell'arca*, a cura di M. Cova, Verona, p. 83-103.

COZZI 2002

E. COZZI, *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale*, in *Il Gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento 2002, p. 239-251.

CREMASCOLI 1998

G. CREMASCOLI, *Tra ascesi e nostalgia dei classici. Nota sulle humanae litterae, a Lodi, nei secoli XV e XVI*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Carlo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 1998), a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1998, p. 137-140.

CRISTOFANI 1866

A. CRISTOFANI, *Delle storie di Asisi, Libri sei*, Assisi 1866.

CRIVELLO 1997

F. CRIVELLO, «L'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898» e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, ser.IV, II, 1, Pisa 1997, p. 97-143.

CURZI 2011

G. CURZI, *Giotto "finxit". Figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo dei materiali nella pittura di Giotto*, «Rivista d'arte», ser.V, vol.I, 2011, p. 3-38.

DACHS 1991

M. DACHS, *Neue Überlegungen zum sogenannten Studienblatt des Michelino da Besozzo in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien*, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 35, 1991, p. 1-20.

DACHS 1996-1997

M. DACHS, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca Nazionale in Florenz: "La Tavola Ritonda", in Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine; atti del IV Congresso di Storia della Miniatura*, «Rivista di storia della miniatura» 1-2, 1996-1997, a cura di M. Ceccanti, Firenze, p. 115-122.

D'ANCONA 1902

P. D'ANCONA, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento*, «L'Arte», V, 1902, p.137-155, 211-228, 269-289, 370-385.

D'Ancona 1905

P. D'ANCONA, *Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese*, «L'Arte», 8, 1905, p. 94-106, 183-198.

DE CAPOA 2003

C. DE CAPOA, *Episodi e personaggi dell'Antico Testamento*, Milano 2003.

DECEMBRIO 1983

P.C. DECEMBRIO, *Vita di Filippo Maria Visconti*, a cura di E. Bartolini, Milano 1983.

DE FIORE 1984

G.DE FIORE, *I modelli di disegno nella bottega del Rinascimento*, Milano 1984.

DEGENHART 1950

B. DEGENHART, *Autome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» München, 3, 1, 1950, p. 93-158.

DEGENHART – SCHMITT 2004

B.DEGENHART-A.SMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450: Teil III: Verona, Pisanello und seine werkstatt*, Berlin 2004, 2 voll.

DE LAUDE 1996A

S. DE LAUDE, *La spola di Bartolomeo de' Bartoli. Sull'esperimento metrico di una canzone illustrata del Trecento*, «Anticomoderno», Roma, (1996), p. 201 - 217.

DE LAUDE 1996B

S. DE LAUDE, *Una canzone di Bruzio Visconti, Fazio degli Uberti e un ritratto poco serio*, «Filologia e critica», XXI, 1 (1996), p. 96-101.

DE LAUDE 1998

S. DE LAUDE, *Uno stemma per parole e immagini: intorno alla "Canzone delle Virtù e delle Scienze" di Bartolomeo de' Bartoli*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, Palermo 18/24 sett. 1995, a cura di G. Ruffino, Niemeyer, Tübingen 1998, VI, *Edizione e analisi linguistica dei testi letterari e documentari del medioevo. Paradigmi interpretativi della cultura medievale*, p. 95-111.

DELCORNO 1988

C. DELCORNIO, *Produzione e circolazione dei volgarizzamenti religiosi tra Medioevo e Rinascimento*, in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno, (Firenze, 1996) a cura di L. Leonardi, Firenze 1998, p. 3-22.

DELCORNO 2000

C. DELCORNIO, *La tradizione delle "Vite dei santi padri"*, Venezia 2000.

DELLA SCHIAVA 2004-2005

F. DELLA SCHIAVA, *Umanesimo e archeologia cristiana nel libro IV del «De rebus antiquis memorabilibus» di Maffeo Vegio*, Tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2004-2005.

DELLA SCHIAVA 2010

F. DELLA SCHIAVA, *Alcune vicende di un sodalizio umanistico pavese*, in *Le strade d'Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, Firenze 2010, p. 299-341.

DELLE FOGLIE 2004

A. DELLE FOGLIE, *Leonardo da Besozzo e Masolino: un dialogo possibile tra Roma, Castiglione Olona e Napoli*, «Arte Lombarda», 140, 2004, p. 56-63.

DELLE FOGLIE 2006

A. DELLE FOGLIE, *Un taccuino tardogotico lombardo: studi sul libretto degli anacoreti* «Arte Lombarda», 2006/1-3, p. 55-62.

DELLE FOGLIE 2011

A. DELLE FOGLIE, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, presentazione di P. Robert – F. Prevost, saggio introduttivo di Gennaro Toscano, Milano 2011.

DELLE FOGLIE 2012A

A. DELLE FOGLIE, *Francesco Cilleni Nepis di Assisi artista e litografo. Tracce nel Museo Franciscano di Roma*, «Collectanea Franciscana», 82, 2012, p. 341-359.

DELLE FOGLIE 2012B

A. DELLE FOGLIE, *Temi e araldica Visconti dei disegni del Libretto degli anacoreti dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, «Rivista d'arte», ser.V, vol. II, 2012, p. 77- 103.

DELLE FOGLIE 2012C

A. DELLE FOGLIE, *Il meraviglioso cammino dei Re Magi nell'arte tra Medioevo e Tardogotico*, introduzione di Giovanni Morello, Roma 2012.

DELMORO 2006

R. DELMORO, *Per gli affreschi perduti della «salla grande dale caze» del castello visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, «Arte Lombarda» 2006/1-3, p. 63-72.

DELMORO 2004

R. DELMORO, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, «Acme», 57, II, 2004, p. 121-162.

DEL PESCO 2003

D. Del Pesco, *Eroi e Virtù. Due cicli di affreschi per gli Orsini a Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica in età angioina e aragonese. Aspetti di vita artistica, civile e religiosa*, atti del convegno (Tagliacozzo 2002), a cura di F. Salvatori, Roma 2003, p. 155-173.

DE MARCHI 1992

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992.

DE MARCHI 1998

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano et Pisanello à Saint-Jean de Latran*, in D. Cordellier, B. Py (a cura di), actes du colloque organisée au, Musée du Louvre par le service culturel, Paris, 1998, I, p. 161-213.

DE MARCHI 2010

A. De Marchi, *L'area umbro-marchigiana*, in *Le corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010.

DE MARCHI-LAUREATI-MOCHI ONORI 2006

Gentile da Fabriano, Studi e ricerche, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006.

DE MARCHI-MARIANI 2009

G. DE MARCHI, G. MARIANI, *Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 2009.

DERRIEU 1911

P. DERRIEU, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI*, «Des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 38, 2e partie, Paris 1911, p. 1-29.

DE SIMONE 2011

G. DE SIMONE, *Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, «Predella», 2011.

DI CALISTO 2009

L. DI CALISTO, *Per una ricostruzione dell'iconografia di Martino V*, in *Martino V. Genazzano, il Pontefice, le idealità. Studi in onore di Walter Brandmüller*, a cura di P. Piatti, R. Ronzani, Roma 2009, p. 109-125

DIETRICH LÖHR 2008

W. DIETRICH LÖHR, *“Disegna sechondo che huoi” : Cennino Cennini e la fantasia artistica in Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Kunsthistorisches Institut

in Florenz, Max-Planck-Institut, a cura di M. Faietti e G. Wolf, Venezia 2008, p. 163-190.

DONATO 1985

M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum'. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. *I generi e i temi ritrovati* a cura di S. Settis, Torino 1985, p. 97-152.

D'ONOFRIO 2008

M. D'ONOFRIO, *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008.

DOREZ 1904

La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna. Testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé ed illustrato a cura di Leone Dorez, Bergamo 1904.

DUNLOP 2009

DUNLOP, *Painted palace. The rise of secular art in early Renaissance Italy*, Filadelfia (PA) 2009.

D'URSO-MULAS-STIRNEMANN-TOSCANO 2000

Enluminures italiennes. Chefs d'oeuvre du Musée Condé, T. D'Urso, P.L. Mulas, P. Stirnemann, G. Toscano, prefazione di F. Avril, catalogo della mostra (Chantilly 2000-2001), Chantilly 2000.

EISLER 1981

C. EISLER, *The Prayer Book of Michelino da Besozzo*, New York 1981.

EISLER 1989

C. EISLER, *The genius of Jacopo Bellini*, New York 1989.

ELEN 1995

A.J. ELEN, *Italian Late-Medieval and Renaissance. Drawing-Books from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*, Leiden 1995.

FACHECHI DANESI 1999

G.M. FACHECHI DANESI, *Jacopo da Fabriano miniatore di Sua Santità*, Fabriano 1999.

FAIETTI 1995

M. FAIETTI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena 1995.

FAIETTI 2008

M. FAIETTI, *Disegni italiani a penna del Quattrocento. Forme e significati*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiali allo stile*, Atti del convegno internazionale a cura di M. Faietti, L. Melli, A. Nova, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22-23 settembre 2008, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 52, 2008, 2/3, Firenze 2010, p. 45-52.

FALB 1902

Il Taccuino senese di Giuliano da Sangallo, 50 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata. Pubblicati da Rodolfo Falb, Siena 1902.

FENELLI 2006

L. FENELLI, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di sant'Antonio Abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006.

FENELLI 2006-2007

L. FENELLI, *Sant'Antonio Abate: parole, reliquie, immagini*. Tesi di dottorato in Storia medievale, Università degli studi di Bologna, a.a. 2006-2007.

FENELLI 2011

L. FENELLI, *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma-Bari 2011.

FERNÁNDEZ ALONSO 1965

J. FERNÁNDEZ ALONSO, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965.

FERRO 1990

M. FERRO, in *Pittura di luce Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Milano 1990.

FERRO 1995

M. FERRO, *Masolino da Panicale e gli affreschi perduti di Montegiordano*, «La Diana. Annuario della scuola di specializzazione in Archeologia e Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena», 1, 1995, p. 95-124.

FINA 2004

M.P. FINA, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004

FIORANI 2001

F. FIORANI, *Un laboratorio di conservazione per il Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, p.101-103.

FIORE 2005

La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, a cura di F.P. Fiore, con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005.

FIORIO – VERGANI 2010

La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, a cura di M.T. Fiorio, G.A. Vergani, Milano 2010.

FOFFANO 1960

T. FOFFANO, *La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso*, «Italia medioevale e umanistica», 3, 1960, p. 153-187.

FOSSI TODOROW 1966

M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.

FOSSI TODOROW 1970

M. FOSSI TODOROW, *L'Italia dalle origini a Pisanello*, Milano 1970.

FRATI 1909

L. FRATI, *Due umanisti bolognesi alla corte ducale di Milano*, «Archivio Storico Italiano», ser. V, 43, 1909, p. 359-374.

FREZZATO 2003

CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003.

FRONDINI 2007

F.A. FRONDINI, *Famiglie di Asisi. Trascrizione del manoscritto n. 29 dell'Archivio del Capitolo della Cattedrale di S. Rufino di Assisi*, a cura di M. Gasperini, Assisi 2007.

FUMAGALLI 1990

E. FUMAGALLI, *APPUNTI SULLA BIBLIOTECA DEI VISCONTI E DEGLI SFORZA NEL CASTELLO DI PAVIA*, «Studi petrarcheschi», 7, 1990, p. 93-211.

GANDOLFO 2008

F. GANDOLFO, *Gli allievi medievisti*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del convegno, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, p. 93-99.

GAGLIARDO 1996

M. GAGLIARDO, *Una raccolta di 'scripta' dallo 'studio' del cardinale Giordano Orsini e gli affreschi delle sei età del mondo nel suo palazzo romano*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni», 1-2, 1996, p. 107-118.

GAGLIARDO 2004

M. GAGLIARDO, *I "Quattro elementi" della "Sala Theatri" nel palazzo romano del cardinale Giordano Orsini*, «Prospettiva», 108, 2004, p. 36-64.

GALASSI 2005

C. GALASSI, *Un signore e il suo palazzo: iconografia, cronologia e committenza dei cicli pittorici nelle "case nuove" di Ugolino Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Foligno 2001.

GALASSO 2009

C. GALASSO, *Il "cantiere" di Palazzo Trinci alla luce delle recenti acquisizioni documentarie*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di A. Caleca, B. Toscano, Foligno 2009, p. 11-48.

GARGAN 2007

L. GARGAN, *La cultura umanistica a Pavia in età viscontea*, in *Medioevo artistico e culturale pavese, Studi in onore di Donata Vicini*, «Bollettino della società pavese di storia patria», 107, 2007, p. 159-209.

GATTI PERER-ROSSI 1989

M.L. GATTI PERER, M. ROSSI, *Giovannino de Grassi e Bottega*, in *Codici e incunaboli miniati della biblioteca civica di Bergamo*, a cura di M.L. Gatti Perer, Bergamo 1989, p. 77-90.

GATTI PERER-MARUBBI 1995

Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e di Brescia, catalogo della mostra (Bergamo-Brescia, 1995) a cura di M.L. Gatti Perer e M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1995.

GILL 2006

M.J. GILL, *Gentile da Fabriano, il Laterano e gli albori del Rinascimento romano*, in *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, (atti delle giornate di studio, Fabriano 2005), XXVI Congresso internazionale di studi umanistici, a cura di C. Prete, Senigallia 2006, p. 63-71.

GIORDANO 1999

L. GIORDANO, "Ad ecclesiam sancti Antonii Viennensis". *Gian Galeazzo e la dinastia ducale a Saint-Antoine di Vienne*, «Artes», 7, 1999, p. 5-24.

GIROLAMO 1996

GIROLAMO, *Vite degli eremiti Paolo, Ilarione e Malco*, introduzione e note a cura di B. Degórki, Roma 1996.

GOLINELLI 2008

L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina (1007-2007), catalogo della mostra (San Benedetto Po, 2008-2009) a cura di P. Golinelli, Bologna 2008.

GRAHAM 1933

R. GRAHAM, *A picture book of the life of St Anthony the Abbot, executed for monastery of St Antoine de Viennois in 1426*, Oxford, John Johnson for the Society of Antiquaries of London, 1933.

GRASSI 1993

L. GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*. Nuova edizione accresciuta e aggiornata, in *Appendice Disegni (tecniche, collezionismo, restauro)* di Luigi Grassi, *Dizionario terminologico* di Mario Pepe, Roma 1993.

GRASSI 1995

P. GRASSI, *Due cicli di Uomini illustri per la famiglia Orsini nel XV secolo*, in *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale*, a cura di A. Cavallaro, Roma 1995, p. 28-34.

GRASSI 2010

P. GRASSI, *Palazzo Taverna*, Roma 2010.

GRISERI 1980

A. GRISERI, *Il disegno in Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine, I, Scrittura Miniatura Disegno*, Torino 1980, p. 187-286.

GRITELLA 2011

I colori del gotico. I restauri della precettoria di S. Antonio di Ranverso, a cura di G. Gritella, Savigliano 2001.

HALKIN 1942

F. HALKIN, *La légende de saint Antoine traduit de l'arabe par Alphonse Bonhome, o.p. «Analecta Bollandiana»*, LX, 1942, p. 143-212.

HERMANIN 1906

F. HERMANIN, *Relazione sul Gabinetto Nazionale delle Stampe*, «Rendiconti della Regia Accademia dei Lincei», 1906, p. 355-364.

HUSBAND 2008

The art of illumination. The Limbourg brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry, catalogo della mostra (Los Angeles-New York, 2008-2009, 2009-2010), a cura di T. Husband, New Haven 2008.

IACOBINI 2008

A. IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, p. 269-286.

GREGORI 2004

In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece, catalogo della mostra (Athens 2003-2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 2004.

JACKSON 1912

M. JACKSON, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, «L'Arte», XV, 5, 1912,

KANTER-DRAKE BOEHM-STREHLKE... 1994

Painting and illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450, catalogo della mostra (New York 1994-1995), New York 1994.

KARET 2003

E. KARET, *I disegni di Stefano da Verona e della sua cerchia e le origini del collezionismo in Italia: Catalogo Ragionato*, Philadelphia, Verona 2003.

KÖNIG 1906

E. KÖNIG, *Kardinal Giordano Orsini (†1438). Ein Lebensbild aus der Zeit der grossen Konzilien und des Humanismus*, Freiburg i. Br. 1906.

KURTH 2011

B. KURTH, *Ein Freskenciclus im Adlerturm zu Trient*, in *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Central Kommission für Denkmalpflege*, 1911.

LACLOTTE - THIÉBAUT 1983

M. LACLOTTE, D. THIÉBAUT, *L'École d'Avignon*, Tours 1983.

LAPOSTOLLE 1987

C. LAPOSTOLLE, *Le desert et ses images, l'images et ses lieux dans la peinture et la miniature française et italiennes du XIII^e au XV^e siècle*, thèse pour le doctorat nouveau régime, sous la direction de J.C. Schmitt, Lille 1987.

LAZZI- ROLIH SCARLINO 2003

I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, catalogo di G. Lazzi e M. Rolih Scarlino, Milano 1994.

LAUREATI-MOCHI ONORI 2006

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento, catalogo della mostra (Fabriano 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano 2006.

IL LIBRO DELLA CACCIA... 2002

IL LIBRO DELLA CACCIA DI GASTON PHÉBUS, PREFAZIONE DI C. DE LONGEVIALLE, INTRODUZIONE E COMMENTI DI C.D'ANTHENAISE, PARIGI 2002.

LOISEL-TORRES GUARDIOLA 2009

Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre, catalogo della mostra (Firenze, 2009), a cura di C. Loisel e P. Torres Guardiola, Firenze 2009.

LUNGHİ 2004

E. LUNGHİ, *Botteghe familiari e produzione artistica sotto il governo della Chiesa*, in *Nicolaus pictor: Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno*, a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2004, p.145-155

LUNGHİ-LUNGHİ 1989

A. Lunghi, E. Lunghi, *Il terremoto del 1832 e la ricostruzione di Luigi Poletti*, in *La Basilica di Santa Maria degli Angeli*, a cura di F.F. Mancini e A. Scotti, Perugia 1989, p. 189-206.

MAGGIO-SERRA 2003

R. MAGGIO SERRA, *L'arte in mostra nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso* a cura di U. Levra e R. Roccia, Torino 2003, p. 297-322.

MAIOCCHI 1937

R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 al 1550*, Pavia 1937.

MALACARNE 1998

G. MALACARNE, *Le cacce del principe, l'ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modena 1998.

MALQUORI 2001

A. MALQUORI, *La "Tebaide" degli Uffizi. Tradizioni letterarie e figurative per l'interpretazione di un tema iconografico*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 9, 2001, p. 119-137.

MALQUORI 2012

A. MALQUORI, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Firenze 2012.

MANCINI 2007

F.F. MANCINI, *Pintoricchio*, Milano 2007.

MANFREDI 1994

A. MANFREDI, *I codici latini di Niccolò V. Edizione degli inventari e identificazione dei manoscritti*, Città del Vaticano 1994.

A. MANFREDI 2010

A. MANFREDI, *La nascita della Vaticana in età umanistica da Niccolò V a Sisto IV*, in *Le origini della biblioteca vaticana tra umanesimo e Rinascimento (1447-1534)* a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano 2010, p. 147-236.

MANUSCRITS ENLUMINÉS D'ORIGINE ITALIENNE 2005

Manuscrits enluminés d'origine italienne, 3, XIV^e siècle I. Lombardie-Ligurie, Bibliothèque nationale de France, Paris 2005.

MANZARI 1994 A

F. MANZARI, *Cum picturis ystoriatum. Struttura e programmi iconografici di tre libri d'ore lombardi*, «Bollettino d'arte», s.VI, 79, 84-85, 1994, p. 29-70.

MANZARI 1994 B

F. MANZARI, *Disegno* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, p. 664-668.

MANZARI 2003

F. MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento*, in *Il Libro d'ore Visconti*. Commentario al codice a cura di M. Bollati, Modena 2003, p. 51-217.

MANZARI 2006

F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei Papi (1310-1410)*, Modena 2006.

MANZARI 2009

F. MANZARI, *La miniatura nel secolo di Giotto*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"* catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, p. 271-289.

MARIANI 1995

G. MARIANI, *Istituto Nazionale per la Grafica. Storia e guida alle collezioni*, Roma 1995.

MARUBBI 1998

M. MARUBBI, *Carlo Pallavicino, vescovo umanista e mecenate*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Carlo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra, (Lodi, 1998), a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1998, p. 15-24.

MACDONALD 1991

K. MACDONALD, *Et Verbum Caro factum est: The Prayer-book of Michelino da Besozzo, in Medieval Texts and Images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, a cura di M.M. Manion e B.J. Muir, Sydney 1991, p. 201-206.

MANCINI 1992

F.F. Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Perugia 1992.

MARCELLI 1999

F. MARCELLI, *Artisti marchigiani a Roma: da Gentile a Jacopo da Fabriano*, in G.M. Fachechi Danese, *Jacopo da Fabriano miniatore di Sua Santità*, Fabriano 1999, p. VII-LXXXII.

MARINI 1996

Pisanello, catalogo della mostra (Verona 1996), Milano 1996.

MATALON 1966

S. MATALON, *Michelino da Besozzo e l'ouvrage de Lombardie*, Milano 1966.

MAZZALUPI 2007

M. MAZZALUPI, *Intorno a Bartolomeo di Tommaso. Ricerche sulla "Scuola di Ancona"* in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di A. De Marchi, Livorno 2007, p. 115-132.

MAZZOLENI 2006

N. MAZZOLENI, *Un protagonista dimenticato della storia di Pavia: Giulio Bariola*, «Bollettino della Società pavese di Storia Patria», 106, 2006, p. 369-396.

MEDICA 2004

M. Medica, *Andrea de' Bartoli in Dizionario biografico dei miniatori italiani secoli IX–XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 19-20.

MEDICA 2005

M. Medica, *La miniatura a Bologna in La miniatura in Italia, I, Dal tardoantico al Trecento*

con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo, a cura di A. Putaturo Murano Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Città del Vaticano 2005, p.177-193.

MEIFFRET 2004

L. MEIFFRET, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540), programmes picturaux et dévotion*, École française de Rome 2004, Roma 2004.

MEISS 1961

M. MEISS, *An Early Lombard Altarpiece*, «Arte antica e moderna», 1961, 13-16, p. 125-133.

MEISS-KIRSCH 1972

M. MEISS, E. KIRSCH, *The Visconti Hours*, Florence, New York 1972.

MELLI 1995

L. Melli, *Maso Finiguerra. I disegni*, Firenze 1995.

MELLI 2000

L. MELLI, *Sui "libri di disegni" di Benozzo Gozzoli: l'"Assedio di Perugia" degli Uffizi e gli "Studi di teste" dell'Accademia di Venezia*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 54, 2000, p. 169-192.

MELLI 2002

L. MELLI, *Il disegno per Benozzo*, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, catalogo della mostra (Montefalco 2002) a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2002, p. 117-129.

MELOGRANI 1990

A. MELOGRANI, *Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul maestro delle Vitae imperatorum*, «Storia dell'arte» 70, 1990, p. 273-314.

MERCURELLI SALARI 2000

P. MERCURELLI SALARI, *Giacomo Giorgetti*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 2000.

MISCHLEWSKI 1995

A. MISCHLEWSKI, *Un ordre hospitalier au Moyen age : les chanoines reguliers de Saint-Antoine en Viennois*, Grenoble 1995.

MOENCH 1996

E. MOENCH, *Verona: gli anni venti del Quattrocento*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, 1996) a cura di P. Marini, Milano 1996.

MOLY 2005

F. MOLY, *I "Tacuina Sanitatis"*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, p. 211-217.

MOLY 2010

F. MOLY, *I "Tacuina Sanitatis", manoscritti miniati tra lusso e didattica alla corte dei Visconti*, in *Il Manuscrits illuminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, 1 Cicle International de Conferències d'Història de l'Art celebrat a Lleida, (2008), sota la direcció de J. Planas, F. Sabaté, Lleida 2010, p. 85-95.

MOLY MARIOTTI 1993

F. MOLY MARIOTTI, *Contribution à la connaissance des Tacuina Sanitatis lombards*, «Arte Lombarda» 104, 1993, p. 32-39.

MOLY MARIOTTI 2000

F. MOLY MARIOTTI, *Tacuinum Sanitatis*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, XI, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2000, p. 61-64.

MONDOLFO 1949

A. MONDOLFO, *La Biblioteca Landau Finaly*, in *Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi De Gregori*, Roma 1949, p. 265-285.

MONTALBANO 1996

L. MONTALBANO, *Il disegno a punta metallica. Storia di una tecnica ormai dimenticata*, «OPD Restauro», 8, 1996, p. 241-255.

MONTALBANO 2002

L. MONTALBANO, *Fanciulla seduta con un falco e una lepre (Allegoria della caccia) e Allegoria della giustizia*, «OPD Restauro», 14, 2002, p. 220-227.

MONTALBANO 2010

L. MONTALBANO, *La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiali*

allo stile, atti del convegno internazionale, (Firenze, 2008), a cura di M. Faietti, L. Melli, A. Nova, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 52.2008, 2/3, Firenze 2010, p. 215-225.

MORONI 1844

G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 25, Venezia 1844.

MOSCHETTI 1902

A. MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio*, in «Bollettino del Museo civico di Padova», anno IV, 1901, Padova 1902, p. 30-45.

MOSTARDA 2001

P. MOSTARDA, *Terni. Chiesa di San Francesco in Arte e territorio. Interventi di restauro* a cura di M. Romano, Terni 2001, p. 139-157.

NATALI-NERI LUSANNA-TARTUFERI 2012

Bagliori dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440, catalogo della mostra (Firenze 2012), Firenze 2012.

NENCI 2004

G. NENCI, *Aristocrazia romana tra '800 e '900: i Rospigliosi*, Ancona 2004.

NEGRO 1999

A. NEGRO, *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999.

NEPI SCIRÉ - PERISSA TORRINI 1999

Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia, catalogo della mostra (Venezia 1999) a cura di G. Nepi Sciré e A. Perissa Torrini, Milano 1999.

NOORDELOOS – HALKIN 1943

P. NOORDELOOS – F. HALKIN, *Une histoire latine de s. Antoine, la "Légende de Patras"*, «Analecta Bollandiana», 61, 1943, p. 211-250.

NOVELLO 2002

R.P. NOVELLO in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, p. 608-619.

ORLANDELLI 1964

G. ORLANDELLI, *Bartoli, Bartolomeo de*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964 p. 559-560.

OSANO 1989

S. OSANO, *Michelino da Besozzo in San Vincenzo di Thiene*, «Paragone», XL, 1989, p. 63-67.

PACHT 1950

O. PACHT, *Early italian nature studies and early calendar landscape*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», XIII, p. 13-47.

PAGELLA-ROSSETTI BREZZI- CASTELNUOVO 2006

Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali, catalogo della mostra (Torino, 2006), a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnovo, Milano 2006.

PALLADINO 2000

P. PALLADINO, *Ancora sui corali di San Giorgio Maggiore, con qualche appunto su Belbello e Stefano da Verona*, «Arte Veneta», 57, 2000, p.7-21.

PANTI 2011

C. PANTI, *Arti liberali e arti meccaniche fra sapientia, natura e scientia nei libri I e II del didascalicon di Ugo di San Vittore (e nei commenti di Boezio all'Isagoge)*, in *Ugo di San Vittore*, atti del XLVII Convegno storico internazionale, Todi, 10-12 ottobre 2010, p. 411-441.

PARAVY 2005

P. PARAVY, *La mémoire de Saint-Antoine à la veille de la Réforme: le témoignage d'Aymar Falco (1534)*, in *Écrire son histoire : les communautés régulières face à leur passé*, Actes du 5. Colloque International du C.E.R.C.O.R., Saint-Étienne, 6-8 Novembre 2002, Saint-Étienne 2005, p. 583-609.

PARMA 2001

R. PARMA, *L'attività espositiva del Gabinetto Nazionale delle Stampe dal 1897 al 1975*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, Roma 2001, p. 107-126.

PASCUCCI 2004

I. PASCUCCI, *L'iconografia delle Virtù nella Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano*, «Studi Romani» 48, 2000, p. 26-35.

PASQUALI 1930

P. PASQUALI, *Gli Antoniani a Milano*, «Archivio storico lombardo», ser. III, LVII, 1930, p. 341-355.

PASUT 2000

F. PASUT, *Per la miniatura a Roma alla metà del Quattrocento, il "miniature" di Niccolò V, in Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, (atti del convegno internazionale, Sarzana 1998) a cura di F. Bonatti e A. Manfredi, Città del Vaticano 2000, p. 103-155.

PASUT 2010

F. PASUT, *Libri, miniatori e artisti alle origini della Vaticana*, in *Le origini della biblioteca vaticana tra umanesimo e Rinascimento (1447-1534)* a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano 2010, p. 413-465.

PELLEGRIN 1955

E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan au 15^{ème} siècle*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1955.

PELLEGRIN 1969

E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan au 15^{ème} siècle. Supplément avec 175 planches*, Firenze 1969.

PELLEGRIN- DOLBEAU-FOHLEN- TILLIETTE 1991

Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane, Catalogue établi par E. Pellegrin et F. Dolbeau, J. Fohlen et J.Y. Tilliette, avec la collaboration d'A. Marucchi et de P. Scarcia Piacentini, Paris, III, 1, 1991.

PENSABENE 1999

P. PENSABENE, *Progetto unitario e reimpiego nell'arco di Costantino*, in *Arco di Costantino, tra archeologia e archeometria*, a cura di P. Pensabene e C. Panella, Roma 1999.

PETRIOLI TOFFANI-PROSPERI VALENTI-SCIOLLA 1991

I materiali e le tecniche in Il disegno, forme, tecniche, significati, testi di A. Petrioli Toffani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Torino 1991, p. 187-251.

PETRIOLI TOFANI-PROSPERI VALENTI RODINÒ-SCIOLLA 1994

Il disegno. Le Collezioni pubbliche, parte seconda, a cura di A. Petrioli Tofani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Cinisello Balsamo 1994.

PETROCCHI 1999

S. Petrocchi, *Desiderio da Subiaco, pittore della corte dei Caetani di Sermoneta*, in *Sermoneta e i Caetani*, atti del convegno, (Roma-Sermoneta 1993), Roma 1999, p. 301-311.

PETRUCCI 1977

A. PETRUCCI, *Francesco Carta*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1977, p. 775-776.

PICCINI 2007

Bruzio Visconti, *Le Rime*, edizione critica a cura di Daniele Piccini, «Quaderni degli Studi di filologia italiana» XVI, Firenze 2007.

PIERGUIDI 2003

S. PIERGUIDI, *L'iconografia delle Virtù del castello di Sermoneta*, «Arte cristiana», 814, 2003, p.43-48.

PIVA 1981

P. PIVA, *Il Medioevo: storia, ideologia, produzione di immagini*, in *I secoli di Polirone*, 1, *Comittenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 1981) a cura di P. Piva, Quistello (Mn), 1981.

POESCHEL 1999

S. POESCHEL, *Alexander Maximus: das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1991

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Forme, Funzioni, Tipologie* in *Il disegno, forme, tecniche, significati*, testi di A. Petrioli Toffani, S. Prosperi Valenti Rodinò, G.C. Sciolla, Torino 1991, p. 93-184.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2011

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la fortuna dei cosiddetti primitivi*, in *Forme e storia, scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma 2011, p. 553-562.

RAGGHIANI 1970

L. RAGGHIANI, *Gli affreschi di Casa Minerbi a Ferrara*, Cinisello Balsamo (Milano) 1970.

RECANATI 1998

M.G. RECANATI, *Il Taccuino di disegni di Giovannino de Grassi, commentario al codice*, Modena 1998.

RECANATI 2003

M.G. RECANATI, *Il 'Taccuino di disegni della Biblioteca civica "Angelo Mai" di Bergamo: Giovannino de Grassi e la sua eredità in Commentario al codice. Taccuino di disegni di Giovannino de Grassi. Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo. Cassaf.1.21, saggi di G.O. Bravi, M.G. Recanati*, Modena 2003.

REDIG DE CAMPOS 1969

D. REDIG DE CAMPOS, *Affreschi pisanelliani in Vaticano*, «Strenna dei Romanisti», 1969, p. 125-128.

REYNAUD 1993

N. Reynaud, *Barthèlemy d'Eyck*, in *Les Manuscrits à peintures en France 1440-1520*, a cura di F. Auvril – N. Reynaud, Paris 1993, p. 224-226.

RIGHETTI TOSTI CROCE 1988

M. Righetti Tosti Croce, *Pisanello a S. Giovanni in Laterano*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, cat. della mostra (Roma 1988), Milano 1988, p. 107-108.

RITZ-GUILBERT 2010

A. RITZ-GUILBERT, *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello. Le Bréviaire de Marie de Savoie*, Paris, cths, Institut nationale d'histoire de l'art, (l'art & l'essai), 2010.

ROSSI 1995

M. ROSSI, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo 1995.

ROSSI 1996-1997

M. ROSSI, *Pietro da Pavia e il Plinio dell'Ambrosiana: miniatura tardogotica e cultura scientifica del mondo classico*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine; atti del IV Congresso di Storia della Miniatura*, «Rivista di storia della miniatura» 1-2, 1996-1997, a cura di M. Ceccanti, Firenze, p. 231-238.

ROSSI 2005

M. ROSSI, *Il cantiere del Duomo di Milano e l'unità delle arti*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, p. 219-235.

ROSSI 2006

M. ROSSI, *Fantasie architettoniche di Giovannino de Grassi*, «Arte Lombarda», 2006/1-3, p. 45-54.

ROSSI 2012

M. ROSSI, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, acte du colloque (Lausanne 2010), Roma 2012, pp. 307- 333.

ROSSI-SCOTTI 1867

Gio. Battista Rossi-Scotti, *Guida di Perugia, seconda edizione ampliata e riveduta dall'autore con la pianta della città*, Perugia 1867.

RUGGERI 1982

U. RUGGERI, *Disegni lombardi*, in *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi*, Milano, 1982, p. 16-21.

SANTORO 1965

C. SANTORO, *I codici medioevali della biblioteca Trivulziana. Catalogo*, Milano, Comune di Milano, Biblioteca Trivulziana, Milano 1965.

SAPORI 1998A

G. SAPORI, *Per Dono Doni disegnatore*, in *Per Luigi Grassi, Disegno e disegni* a cura di A. Forlani Tempesti e S. Proserpi Valenti Rodinò, Rimini 1998, p. 184-191.

SAPORI 1998B

G. SAPORI, *Sul collezionismo dei disegni a Perugia*, in *I lunedì della Galleria*, atti delle conferenze, aprile-giugno/novembre-dicembre 1997 a cura di R. Mencarelli, 1998.

SAPORI 2005

Raccolte Comunali di Assisi, Disegni 2, a cura di G. Saporì, Città di Castello 2005.

SAVINIO 1995

E. SAVINIO, *I due "Plinii Naturalis historia" della Malatestiana*, in *Libraria domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini e P. Lucchi, Bologna 1995.

SCHELLER 1963

R. W. SCHELLER, *A survey of Medieval Model Books*, Harlem 1963.

SCHELLER 1995

R. W. SCHELLER, *Exemplum, model-book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.

SCHILLING 1957

R. Schilling, *Ein Gebetbuch des Michelino da Besozzo*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VIII, p. 65-80

VON SCHLOSSER 1896

J.V. SCHLOSSER, *Giusto's fresken in Padua und die vorläufer der Stanza della Segnatura*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten kaiserhauses», XVII, 1896, p. 13-100.

VON SCHLOSSER 1902

J.V. SCHLOSSER, *Zur Kenntnis der Künstlerischen überlieferung im späten mittelalter*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten kaiserhauses», XXIII, 1902, p. 279-338.

VON SCHLOSSER 1938

J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «La critica d'arte», III, 1938, p. 81-90.

SCHMIDT 1973

G. SCHMIDT, *Andreas me pinsit, Frühe Miniaturen von Niccolò di Giacomo und Andrea de' Bartoli in dem Bologneser Offiziolo der Stiftsbibliothek Kremsmünster*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 26 (1973), p. 57-73.

SCIOLLA 2006

G.C. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Atti del Convegno Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi, Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, p. 231-236.

SEGRE RUTZ 2000

V. SEGRE RUTZ, *Lo studio del vero del mondo animale nella bottega trecentesca di Giovannino de'Grassi*, «Micrologus», 8, 2000, p. 477-488.

SEGRE RUTZ 2002

V. SEGRE RUTZ, *L'Historia plantarum e la bottega di Giovannino e Salomone de'Grassi*, in *Historia Plantarum*. Volume di commento a cura di V. Segre Rutz, Modena 2002.

SELLIN 1968

D. SELLIN, *Michelino da Besozzo*, University of Pennsylvania, Ph.D, 1968.

SIMPSON 1966

SIMPSON W. ANTONY, *Cardinal Giordano Orsini (†1438) as a prince of the church and a patron of the arts*, «Journal of the Warbourg and Coutauld Institutes», 29, 1966, p. 135-159.

SENSI 1977

M. SENSI, *Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, «Paragone», 325, 1977, p. 103-156.

SENSI 1996A

L. SENSI, *La Memoria dell'antico negli affreschi di Benedetto Bonfigli*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, Roma 1996, p. 123-129.

SENSI 1996B

L. SENSI, *Benedetto Bonfigli e l'antico*, in *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Milano 1996, p. 90-95.

SOLINAS 2002

F. SOLINAS, *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma 2002), Roma 2002.

SPIAZZI 1989

A.M. SPIAZZI, *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, saggi di B. Kohl, G. Lorenzoni, C. Bellinati, A.M. Spiazzi, O. Nonfarmale, L. Lazzarini, V. Fassina, Trieste 1989.

SPIAZZI 2000

A.M. Spiazzi, *Giusto de' Menabuoi*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Padova 2000-2001), Milano 2000.

SPIAZZI 2007

A.M. Spiazzi, *Giusto de' Menabuoi a Padova*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, p. 369-376.

STADERINI 2008

A. STADERINI, "*Gentile, et in composizione di cose piccole eccellente*": *Francesco di Stefano, detto il Pesellino (1422-1457)*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, XX ciclo, Firenze 2008.

SUTTON 1989

K. SUTTON, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, in *Il Millennio ambrosiano* a cura di C. Bertelli, *La nuova città dal comune alla signoria*, III, Milano 1989, p. 110-139.

TABURET-DELAHAYE 2004

Paris 1400. Les arts sous Charles VI, catalogo della mostra (Paris, 2004) a commissaire E. Taburet-Delahaye avec la contribution de F. Avril, Paris 2004.

TANZI 2011

M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano 2011.

TARAMELLI 1898

A. TARAMELLI, *Corriere del Piemonte*, «L'Arte», 1, 1898, p. 177-182.

TARTUFERI-PARENTI 2006

Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze 2006) a cura di A. Tartuferi, D. Parenti, Firenze 2006.

TASSO 2002

F. TASSO, *Il progetto 'della memoria'. Testimonianze documentarie e presenze sul territorio per una ricostruzione dell'attività di committente di Gian Galeazzo Visconti*, «Nuova rivista storica», 86, 2002, p. 129-154.

TEZA 2008

L. TEZA, *Pietro Vannucci, Maturanzio e gli uomini famosi nella Perugia dei Baglioni*, Perugia 2008.

THOMAS 2002

A. THOMAS, *Seven Virtues and the Liberal Arts for the Bedchamber? Tracking the history of Italian Renaissance cassone panels*, «Critica d'arte», 16, 2002, p. 67-77.

TODINI 1989

F. TODINI, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989.

I. TOESCA 1952

I. TOESCA, *Gli "Uomini famosi" della biblioteca Cockerell*, «Paragone» 3, 1952, p. 16-20.

I. TOESCA 1970

I. TOESCA, *Di nuovo sulla cronaca Cockerell*, «Paragone» 21, 1970, p. 62-66.

P. TOESCA 1905

P. TOESCA, *Michelino da Besozzo e Giovannino de Grassi*, «L'Arte» 8, 1905, p. 321-339.

P. TOESCA 1906A

P. TOESCA, *A proposito di Giovannino de Grassi*, «L'Arte» 9, 1906, p. 56-57.

P. TOESCA 1906B

P. TOESCA, *Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento*, «L'Arte» 9, 1906, p. 184-196.

P. TOESCA 1910

P. TOESCA, *Le miniature dell'Elogio funebre di G. Galeazzo Visconti*, «Rassegna d'arte», ottobre 1910, p. 156-157.

P. TOESCA 1951

P. TOESCA, *L'Uffiziolo Visconti Landau-Finlay donato alla città di Firenze*, Firenze 1951.

P. TOESCA 1912 (1987)

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1912 (1987).

TOMASELLA 2002

G. TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco*, «Quaderni per la storia dell'università di Padova», 35 (2002), p. 69-96.

TORELLI 1997

M. TORELLI, *Arcus Constantini: antico e programma iconologico nella cappella dei Priori di Benedetto Bonfigli*, in Benedetto Bonfigli e il suo tempo, atti del convegno (Perugia 1997), a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia 1998.

TOSATTI 2007

B.S. TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

B. TOSCANO 2003

B. TOSCANO, *La pittura in Umbria nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 2003, p. 355-383.

G. TOSCANO 1996-1997

G. TOSCANO, *In margine al maestro delle "Vitae imperatorum" e al maestro di Ippolita Sforza: codici lombardi nelle collezioni aragonesi*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine; atti del IV Congresso di Storia della Miniatura*, «Rivista di storia della miniatura» 1-2, 1996-1997, a cura di M. Ceccanti, p. 169-178.

G. TOSCANO 2006

G. TOSCANO, *Libri e letture di due principesse della corte aragonese di Napoli Isabella di Chiaromonte e Ippolita Maria Sforza*, «Rassegna storica salernitana», 46, 2006, p. 109-134.

G. TOSCANO 2009

G. TOSCANO, *La miniatura lombarda*, in *La miniatura in Italia*, II, *Dal tardogotico al manierismo*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Napoli 2009.

TOSCANO-CAPITELLI 2002

Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria, catalogo della mostra (Montefalco 2002) a cura di B.Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2002.

TRIFF 2000

K.A. Triff, *Patronage and public image in Renaissance Rome: three Orsini Palaces*, Thesis, History of Art and Architecture at Brown University, Providence, Rhode Island, May 2000.

TRIFF 2009

K.A. Triff, *Patronage and public image in early modern Rome: the Orsini Palace at Monte Giordano*, Brepols 2009.

TROPEA 1985

C. Tropea, *Dipinti murali del Palazzo Ducale di Tagliacozzo*, 1. *Nota sull'attività di conservazione, restauro e valorizzazione promossa dalla Soprintendenza*, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1985*, I. *Architettura*, catalogo della mostra (Celano 1984), L'Aquila 1985, p. 207-210.

VALERI 2006

Adolfo Venturi, *La bibliografia 1876-1941*, a cura di S. Valeri, Roma 2006.

VALERI 2007

S. VALERI, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, p. 634-642.

VAN SCHENDEL 1938

A. VAN SCHENDEL, *Le Dessin en Lombardie jusqu'a la fin du XV^e siecle*, Bruxelles 1938.

VARANINI 2000

G.M. VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico. Le riviste dei musei civici veneti tra Otto e Novecento*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998*. Atti della Giornata di studi, *Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, Musei Civici di Padova agli Eremitani, 16 novembre 1998, a cura di M. Magliani, M. Varotto, G. Zampieri, Padova 2000, p. 11-31.

VASARI 1868

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore ed Architetto Aretino di nuovo ampliate, con i ritratti loro, et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567, Firenze 1568*, ed. a cura di G. Milanese, Firenze 1868.

VASARI 1986

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986.

VITI 1987

P. Viti, *Uberto Decembrio* in *Dizionario biografico degli italiani*, 33, Roma 1987, p. 498-503.

WELCH 1989

E.S. WELCH, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia*, 1469, «The Art Bulletin», 71/III, 1989, p. 352-375.

WESTFALL 1974

C.W. WESTFALL, *In This Most Perfect Paradise. Alberti, Nicholas V, and the invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55*, Filadelfia (Pa) 1974.

WHITAKER 1994

L. Whitaker, *Maso Finiguerra, Baccio Baldini and the florentine picture chronicle*, in Florentine drawings at the time of Lorenzo the Magnificent, paper from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1992, edited with an Introduction by E. Cropper, Firenze 1994, p. 181-196.

WOHL 1980

H. Wohl, *The Painting of Domenico Veneziano ca 1410-1461: A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, New York 1980.

VEGIO 2004

M. VEGIO, *Short epics*, edited and translated by M. C.J. Putnam with J. Hankins, Cambridge 2004.

VENTURELLI 1994

P. VENTURELLI, *Le dame del casino di caccia Borromeo in Oreno: trace per un discorso sul sistema della moda femminile milanese intorno alla metà del Quattrocento*, in Mirabilia Vicomercati. *Itinerario in un patrimonio d'arte il Medioevo*, a cura di G.A. Vergani, Venezia 1994.

VENTURELLI 2005

P. VENTURELLI, *Orafi eoreficerie tra Gian Galeazzo e Filippo Maria Visconti*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, p. 237-255.

VENTURELLI 2008

P. VENTURELLI, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*, Venezia 2008.

VENTURELLI 2011

Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti eoreficeria nel Ducato di Milano, catalogo della mostra (Milano 2011-2012) a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo 2011.

VENTURI 1896

A. VENTURI, P. KRISTELLER, U. FLERES, *La Galleria Nazionale in Roma, Quadri e Statue, Stampe, Disegni*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», 2, 1896, p. 76-162.

VENTURI 1899

A. VENTURI, *Il Libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani di Padova*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», 4, 1899, p. 345-376.

VENTURI 1900

A. Venturi, *Di alcuni disegni di Giusto pittore, tratti dall'antico*, «L'Arte», III, 1900, p. 157-158.

VENTURI 1902

A. VENTURI, *Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma. Il Libro dei disegni di Giusto*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», 5, 1902, p. 391- 426.

VENTURI 1903

A. VENTURI, *Bibliografia artistica*, «L'Arte» VI, 1903, p. 79-82.

VENTURI 1911

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1911.

VICINI 1998

D. VICINI, *Nota sulla decorazione trecentesca del castello di Pavia al tempo di Gian Galeazzo Visconti*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana e F. Mazzocca, Milano 1998, p. 31-38.

VICINI 2005

D. VICINI, *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, a cura di M. Rossi, Milano 2005.

VILLELA-PETIT 2006

I. VILLELA-PETIT, *Propositions pour Jean d'Arbois*, in *La création artistique en France autour de 1400*, Rencontre de l'École du Louvre, 7, 8, 9 et 10 juillet 2004, Paris-Dijon, Paris 2006, p. 315-344.

VOLPE 1993

C. Volpe, *Andrea de Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento*, in *La pittura*

nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1993, p. 38-48.

VOLPE 2004

A. Volpe, *Frammenti di un'allegoria agostiniana. Quattro 'filosofi' di "Dalmasio"*, «Paragone» 53 (647), 2004, p. 3-19.

ZACCARIA 1973

V. ZACCARIA, *Maffeo Vegio* in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, Torino 1973, p. 582-584.

ZAGGIA 1993

M. ZAGGIA, *Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 170, 1993, p. 161-219, 321-382.

ZAGGIA-MULAS-CERIANA 1997

M. ZAGGIA, P.L. MULAS, M. CERIANA, *Giovanni Matteo Bottigella. Cortigiano, uomo di lettere e committente d'arte. Un percorso nella cultura lombarda di metà Quattrocento*, Firenze 1997.

ZANICHELLI 2008

G.Z. ZANICHELLI, *Lo scriptorium e la biblioteca del monastero di San Benedetto al Polirone*, in *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina (1007-2007)*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 2008-2009) a cura di P. Golinelli, Bologna 2008, p. 21-31.

ZERI 1961

F. ZERI, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, Bollettino d'arte, 46, 1961, p. 41-64.

ZERI 1990

F. ZERI, *Pier Matteo d'Amelia e gli Umbri a Roma* in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia 1987), Todi 1990.

ZUFFI 1990

S. ZUFFI, *Araldica ducale nei codici miniati milanesi del XV secolo*, in *Rinascimento in minia-*
408

BIBLIOGRAFIA

tura, dedicato a Stella Matalon, «Quaderni di Brera» 6, 1990, Firenze, p. 50-62.

ZUFFI 1991

S. ZUFFI, *L'araldica ducale in Monza. La Cappella di Teodelinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, Roberto Conti, Milano 1991, p. 119-121.

ILLUSTRAZIONI

LIBRETTO DEGLI ANACORETI

FIGURE 1 – 115

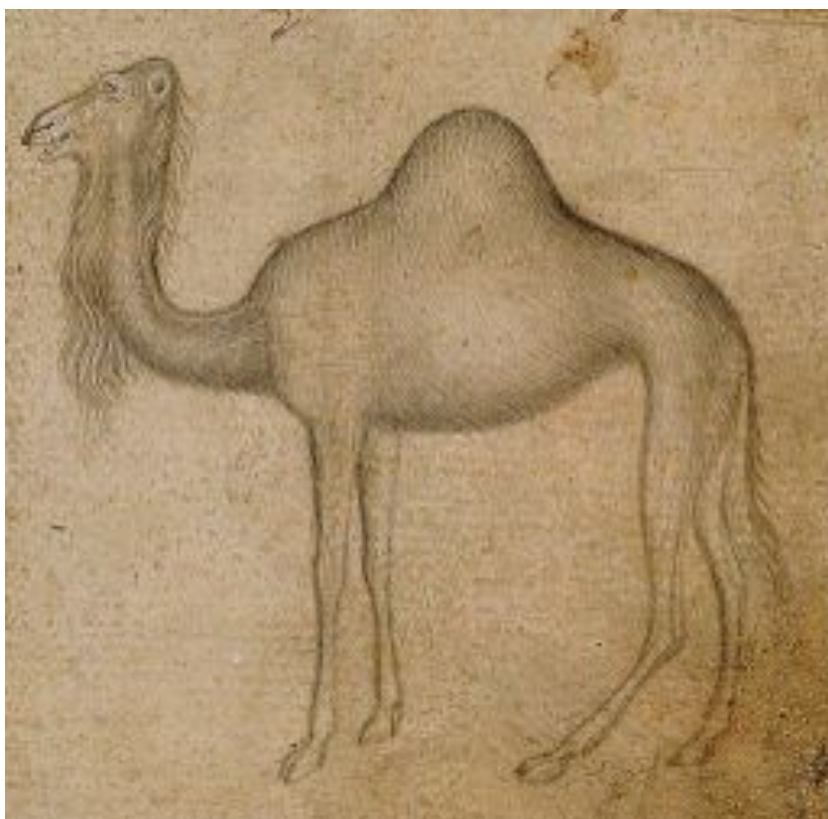


FIG. 1 - Michelino da Besozzo, *dromedario* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2854r)



FIG. 2 - Fermaglio, *dromedario* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv.1013 C)



FIG. 3 - Bottega di Michelino da Besozzo, *cervi* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2854v)

FIG. 4 - Giovannino de'Grassi, *cervo*, *Taccuino di Bergamo*, (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.1v)





FIG. 5 - Giovannino de' Grassi, *cervi dalla decorazione marginale*, *Offiziolo Visconti* (Firenze, ms. Banco Rari 397, f.115r)



FIG. 6 - Michelino da Besozzo, *orso* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 2857 recto)

FIG. 7 - Giovannino de' Grassi, *orso*, *Historia Plantarum* (Roma, Biblioteca Casanatense di Roma, ms. 459, f.283r)





FIG. 8 - Pisanello, *orsi* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv.2414r)



FIG. 9 - Bottega di Michelino da Besozzo, *ghepardi ed un leopardo* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 2858r)



FIG. 10 - Bottega di Michelino da Besozzo, *Libretto degli anacoreti, capra* (part.), (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2858v



FIG. 11 - Artista lombardo, *capre*, Londra (British Museum, 1895-12-14-94)



FIG. 12 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *ghepardo che fugge e leopardo*, (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.29v)



FIG. 13 - Bottega di Michelino da Besozzo, *ghepardo che fugge* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2851v)



FIG. 14 - Michelino da Besozzo, *ghepardo*, (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv.2426)



FIG. 15 - Michelino da Besozzo, caccia con il levriero e il cinghiale, Libretto degli anacoreti (part.), (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2860r)



FIG. 16 - Sarcophago romano, caccia al cinghiale calidonio, Roma, Musei Capitolini



FIG. 17 - Pisanello, medaglia di Alfonso d'Aragona, (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet de Médailles, Méd.ital.I)



FIG. 18 - Bottega di Michelino da Besozzo, *lepre* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2861r)

FIG.19 - Giovannino de'Grassi, *lepre*, (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.16 r)





FIG. 20 - Michelino da Besozzo e bottega, *mano guantata con il falcone* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2861r)



FIG. 21 - Pisanello (attr.), *Gentiluomo di casa d'Este a caccia con il falcone*, (Parigi, Institut néerlandais, inv.6164)



FIG. 22 - Giovannino de' Grassi, *caccia al cinghiale*, *Tacchino di Bergamo* (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.17r)

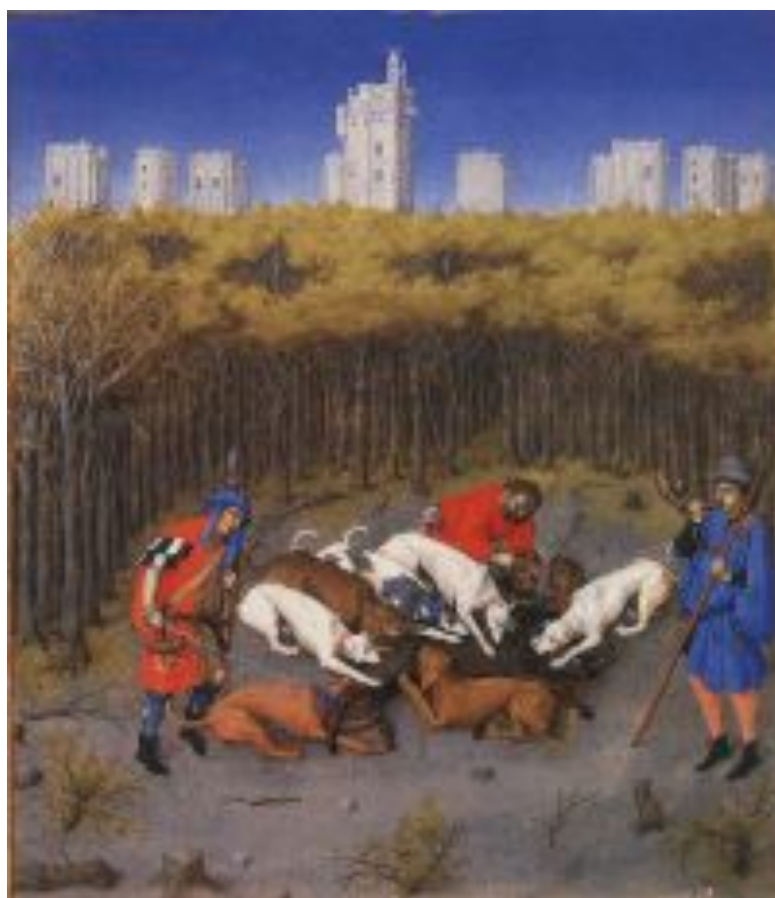


FIG. 23 - Limbourg, *caccia al cinghiale*, *Très Riches Heures*, (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65)



FIG. 24 - Bottega del Maestro delle *Vitae imperatorum*, volpe e cane al guinzaglio, *Taccuino di Venezia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.4)



FIG. 25 - Bottega del Maestro delle *Vitae imperatorum*, elefante ed icneumone, *Taccuino di Venezia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.8)



FIG. 26 - Bottega del Maestro delle *Vitae imperatorum*, camoscio e cinghiale, *Taccuino di Venezia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.12)

FIG. 27 - Bottega del Maestro delle *Vitae imperatorum*, furetto, *Taccuino di Venezia* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 11)





FIG.28 - Maestro degli anacoreti, *dama con la raza* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2847v)



FIG. 29 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *damigella*, Pavia, castello



FIG. 30 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *damigella*, Pavia, castello



FIG. 31 - Giovannino de' Grassi, *dama che suona l'arpa*, *Taccuino di Bergamo* (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.3v)



FIG. 32 - Giovannino de' Grassi, *dama*, *Taccuino di Bergamo* (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.29r)



FIG. 33 - Maestro del *De natura deorum*, *dama*, (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat.6340, f.IIv)



FIG. 34 - Artista lombardo, *dama* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 20693r)



FIG. 35 - Artista lombardo, *fanciulle che intrecciano ghirlande floreali*, *Theatrum Sanitatis* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms, 1482, f.49r)



FIG. 36 - Artista dell'Italia settentrionale, *fanciulla* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 431r)



FIG. 37 - Michelino da Besozzo, *gentiluomo* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2850r)



FIG. 38 - Artista lombardo, *una dama e due uomini, Giustizia e Fede* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n.1)



FIG. 39 - Michelino da Besozzo, *Speranza* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2850v)



FIG. 40 - Pisanello, *figura femminile* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 422r)



FIG.41 - Belbello da Pavia, *virtù trionfanti sui vizi* (part.), *Offiziolo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Landau Finaly 22, f.129v)



FIG. 42 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *navicella*, *Taccuino di Bergamo* (Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cassaf.1.21, f.25v)



FIG. 43 - Maestro degli anacoreti, *navicella e giovanetto indemoniato* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2852v)



FIG. 44 - Salomone de' Grassi, *Trinità* (Collezione privata)

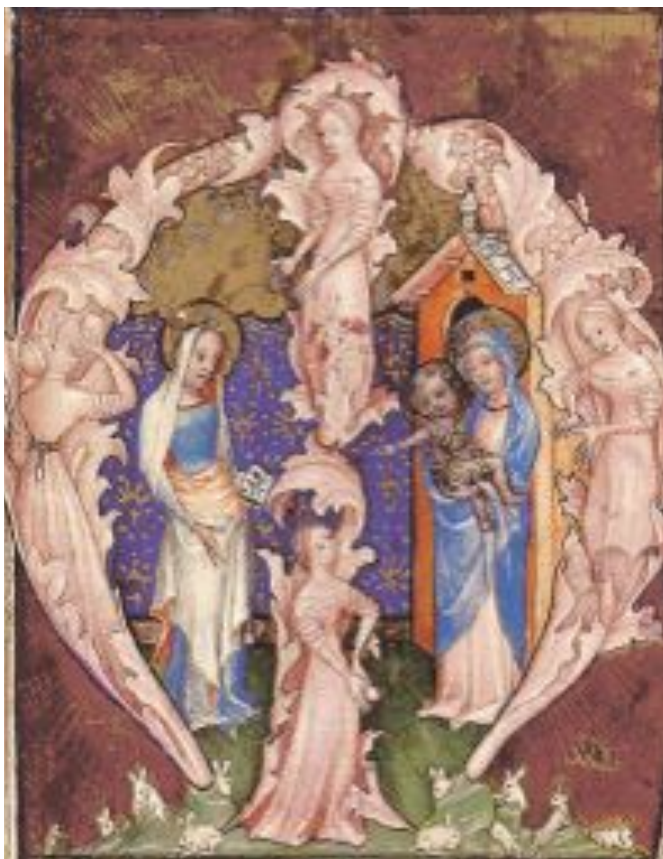


FIG. 45 - Bottega di Giovannino de' Grassi, *Vergine con Elisabetta e san Giovannino*, *Offiziolo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, 397, f.147v)



FIG. 46 - Maestro degli Anacoreti, *motivo decorativo*, *Libretto degli Anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica F.N.2856v)



FIG. 47 - Artista lombardo, *veduta urbana* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2846r)



FIG. 48 - Gentile da Fabriano, *veduta urbana*, (Brescia, Residenza del Broletto)



FIG. 49 - Artista lombardo, *fontana esagonale* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2846v)



FIG. 50 - Giovannino de' Grassi, *lettera iniziale figurata* (part.), *Offiziolo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Bancorari, 397, f.3r)



FIG. 51- *Prova di alfabeto* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv.2524r)



FIG. 52 - Artista lombardo, *prova di alfabeto* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2835v)

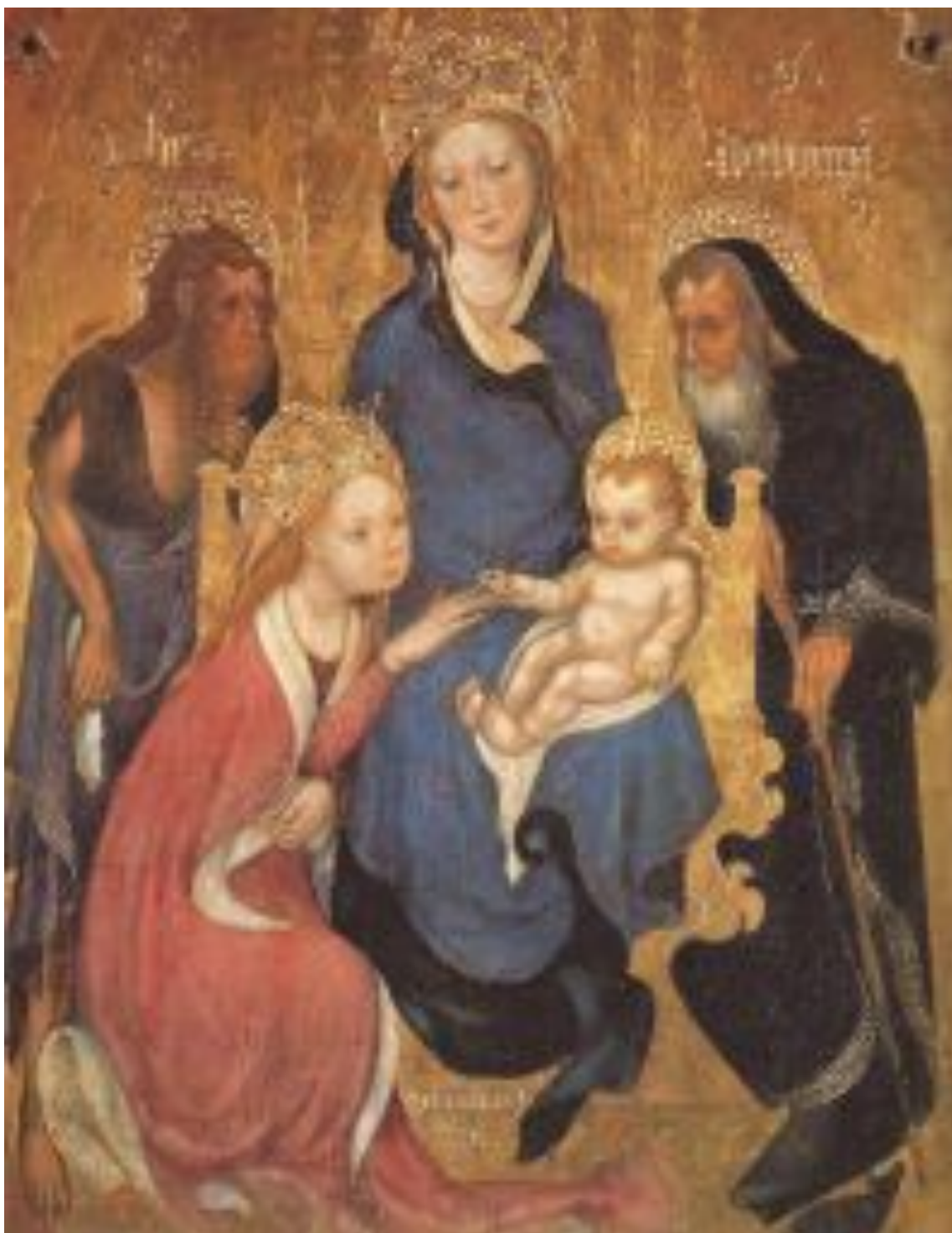


FIG. 53 - Michelino da Besozzo, *Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena*, (Siena, Pinacoteca Nazionale)



FIG. 54 - Artista lombardo, *Libretto degli anacoreti, profili femminili* (part.), (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 2856v)

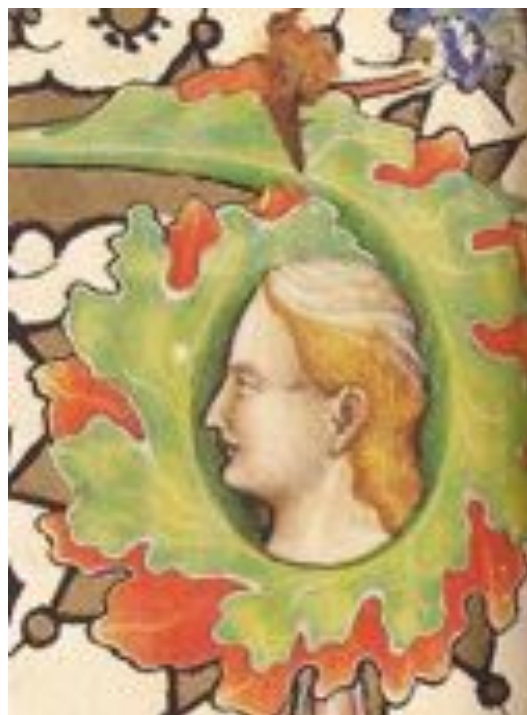


FIG. 55 - Belbello da Pavia, *testa femminile* (part.), Offiziolo Visconti, (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Landau Finaly 22, f.57v)



FIG. 56 - Michelino da Besozzo, frontespizio (part.), *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5888)



FIG. 57 - Michelino da Besozzo (attr.), *meze di novembre*, *Libro d'ore d'Avignone* (Avignone, Bibliothèque Municipale, Ms.111)



FIG. 58 - Michelino da Besozzo (attr.), *Annunciazione*, *Libro d'ore d'Avignone* (Avignone, Bibliothèque Municipale, Ms.111, f.20r)



FIG. 59 - Artista lombardo, Bottega di Michelino da Besozzo, *Annunciata* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2856v)



FIG. 60 - Michelino da Besozzo, *Annunciazione*, *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944, f.15v)

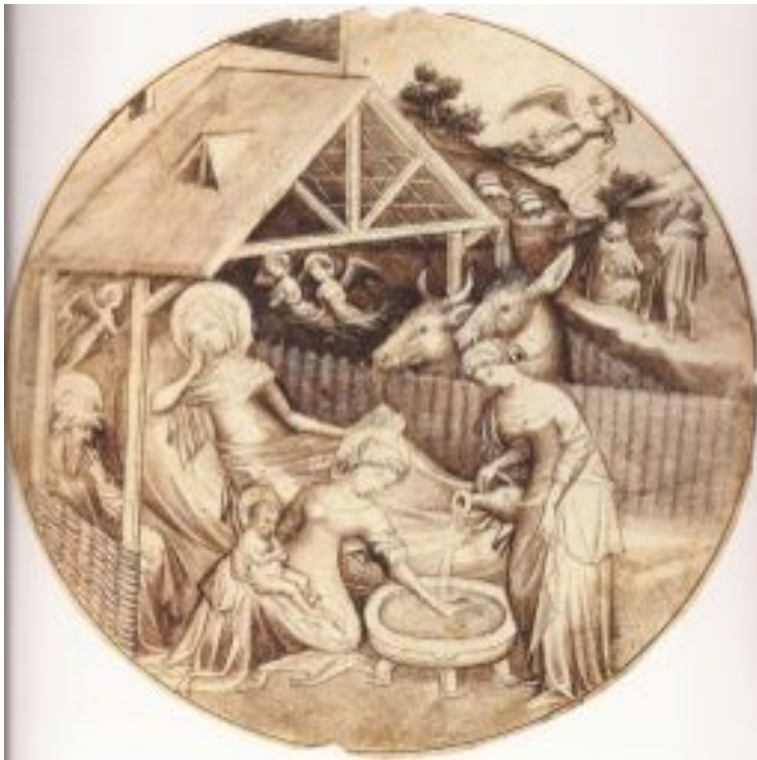


FIG. 61 - Michelino da Besozzo, *Natività* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 214 inf.n.24)



FIG. 62 - Michelino da Besozzo (attr.), *Natività*, *Libro d'ore d'Avignone* (Avignone, Bibliothèque Municipale, Ms.111, f.)



FIG. 63 - Michelino da Besozzo, *San Pietro* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.9833a)



FIG. 64 - Michelino da Besozzo, *San Bartolomeo* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.9833b)



FIG. 65 - Michelino da Besozzo, *San Giacomo* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.9833c)



FIG. 66 - Michelino da Besozzo, *San Giacomo*, *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944, f.56v)



FIG. 67 - Michelino da Besozzo, *San Tommaso* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.9833d)



FIG. 68 - Michelino da Besozzo, *dama con il falcone e il cane* (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.20692r)



FIG. 69 - Michelino da Besozzo (attr.), *Adorazione dei Magi e altri studi* (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv.4855r)



FIG. 70 - Michelino da Besozzo, *I Re Magi*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2860v)



FIG. 71 - Michelino da Besozzo, *San Martino dona il mantello al povero*, *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944, f.80v)



FIG. 72 - Michelino da Besozzo, *sce-
na cortese*, *Libretto degli anacore-
ti* (Roma, Istituto Nazionale per la
Grafica, F.N.2851r)



FIG. 73 - Stefano da Verona, *Carità* (Firenze, Gabinetto dei disegni, inv.1101 E)



FIG. 74 - Lorenzo Monaco, *Temperanza, Prudenza, Giustizia e profeti* (New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.I.335)



FIG. 75 - Michelino da Besozzo, *scena di caccia* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2861r)



FIG. 76 - Lorenzo Monaco, *viaggio dei Magi* (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. N.Kdz 609)



FIG. 77 - Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *Annunciazione*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2862v)



FIG. 78 - Artista lombardo, *allegoria della caccia e della Giustizia* (Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, inv. B 2666)



FIG. 79 - Artista lombardo, bottega di Michelino da Besozzo, *leone che azzanna un cavaliere*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2854v)



FIG. 80 - Artista lombardo, *Pentecoste* (Londra, British Museum, 1895, 0915.467)



FIG. 81 - 83 - Scultore lombardo, *fratelli antoniani*, colonna votiva (Milano, Museo del Castello Sforzesco)





FIG. 84 - Orafo lombardo, *calice di Gian Galeazzo Visconti* (part.), Monza, Museo de Duomo



FIG. 85 - Michelino da Besozzo, *Sant'Antonio Abate*, *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944, f.8v)



FIG. 86 - Robin Favier, codice antoniano (Malta, Public Library La Valletta, Ms.1 ff.12v-13r)



FIG. 87 - Robin Favier e bottega, codice antoniano (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, Med.Pal.143, f.16r)



FIG. 88 - Ritaglio di miniatura, *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni*, vendita all'Asta 21/04/2009, ora collezione privata



FIG. 89 - Robin Favier e bottega, *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni* (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, Med. Pal.143, f.14r)



FIG. 90 - Robin Favier, *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni* (Malta, Public Library La Valletta, Ms.1, f.14r)



FIG. 91 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2834r)



FIG. 92 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate nel sepolcro e i demoni*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2853v)



FIG. 93 - Fratelli Limbourg, *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni*, Belles Heures (New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.1), f.194r)

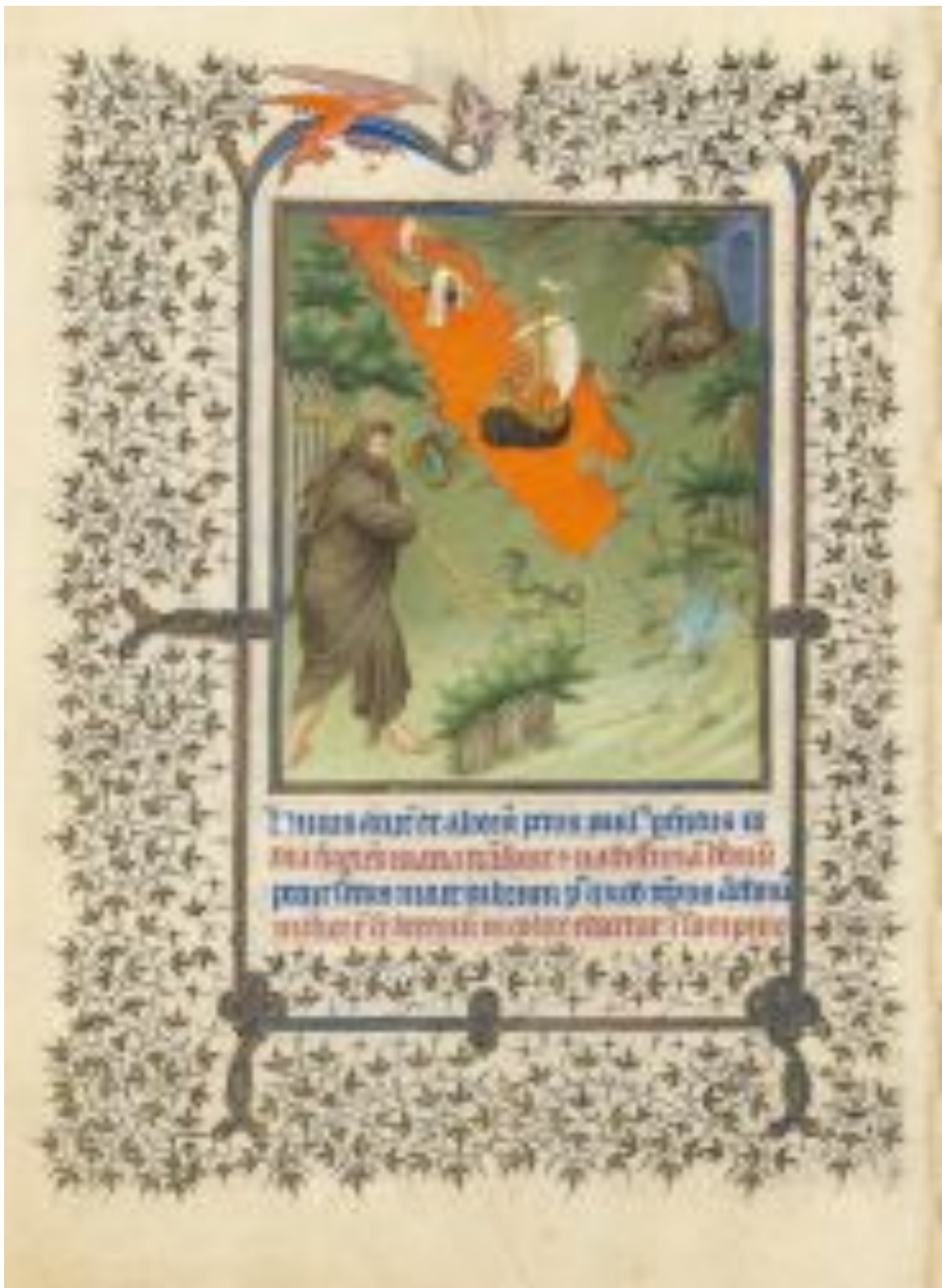


FIG. 94 - Fratelli Limbourg, *Sant'Antonio Abate alla ricerca dell'eremitaggio di Paolo di Tebe*, *Belles Heures* (New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 1954 (54.1.1), f.191v)



FIG. 95 - *Sant'Antonio Abate assalito dai demoni*, *Messale Libro d'Ore* di Bertrando de' Rossi (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms.Lat. 757, f.296v)



FIG. 96 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate e la visione dell'idolo pagano*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2843r)

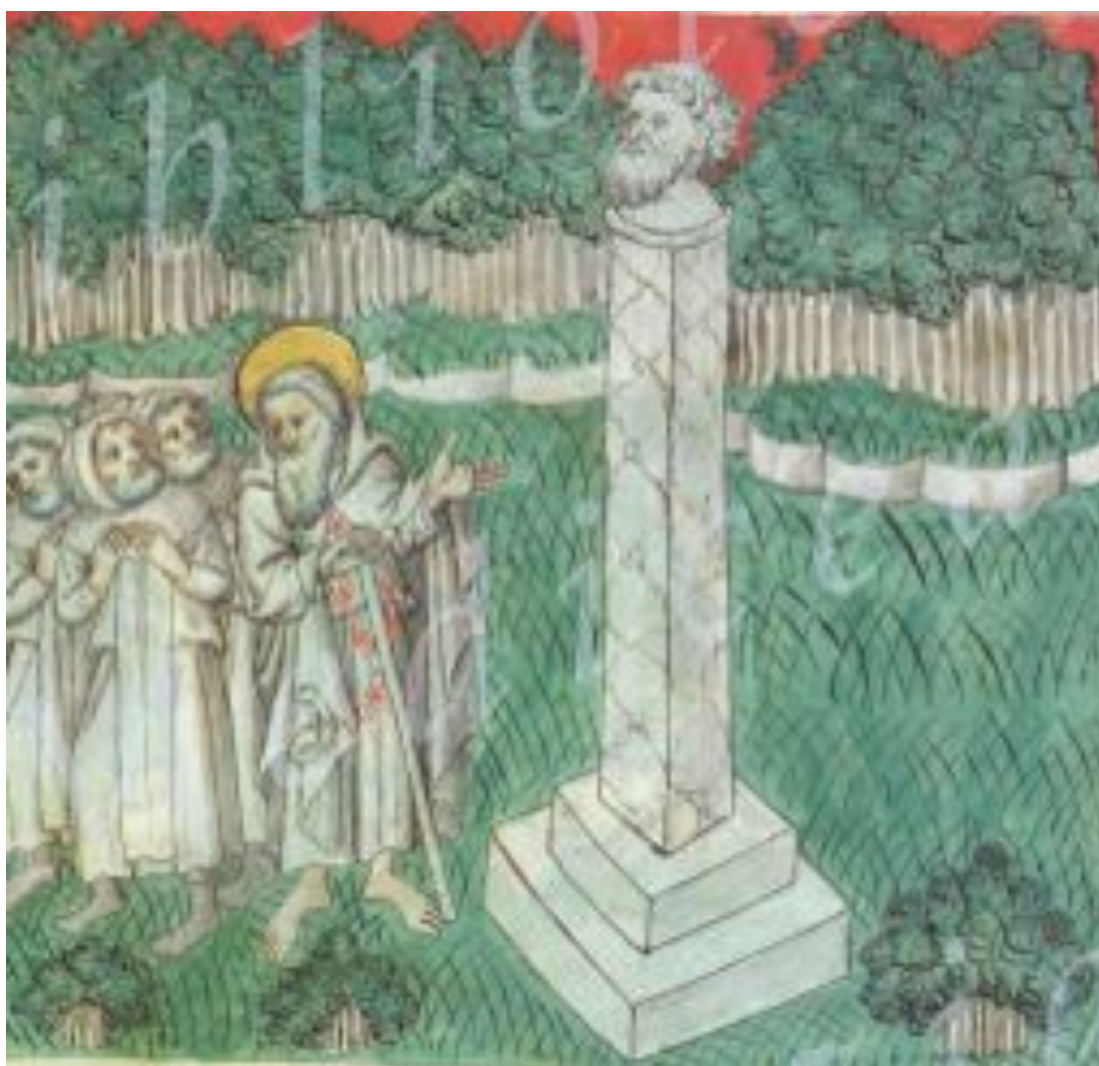


FIG. 97 - Robin Favier e bottega, *Sant'Antonio Abate e la visione dell'idolo pagano* (Firenze, Biblioteca Nazionale centrale, Med. Pal.143, f.34r)



FIG. 98 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe fractio panis*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2847r)



FIG. 99 - Robin Favier, *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe, fractio panis* (Malta, Public Library La Valletta, Ms.1, f.87r)



FIG. 100 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate e Paolo di Tebe bevono alla fonte*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2847v)

FIG. 101 - *Vite dei Santi Padri*, frontespizio (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.544)



FIG. 102 - Bottega di Michelino da Besozzo, *corteo dei magi*, da Santa Maria Podone (Milano, Museo Diocesano)



FIG. 103 - Michelino da Besozzo, *decorazione marginale con i profeti*, Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 5888)



FIG. 104 - Michelino da Besozzo, *profeti* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2857v)



FIG. 105 - Stefano da Verona, *profeti con cartigli* (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv.24014)



FIG. 106 - Michelino da Besozzo, *Madonna con Bambino* (part.), *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2857v)



FIG. 107 - Jacopino da Tradate, *Madonna con il Bambino*, Milano, Museo del Castello Sforzesco



FIG. 108 - Michelino da Besozzo (attr.), *Crocifissione tra i santi*, Mentone, Museo del Palais Carnolès



FIG. 109 - Michelino da Besozzo, *Marie al sepolcro*, *Libro d'ore Bodmer* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms.M944, f.24v)

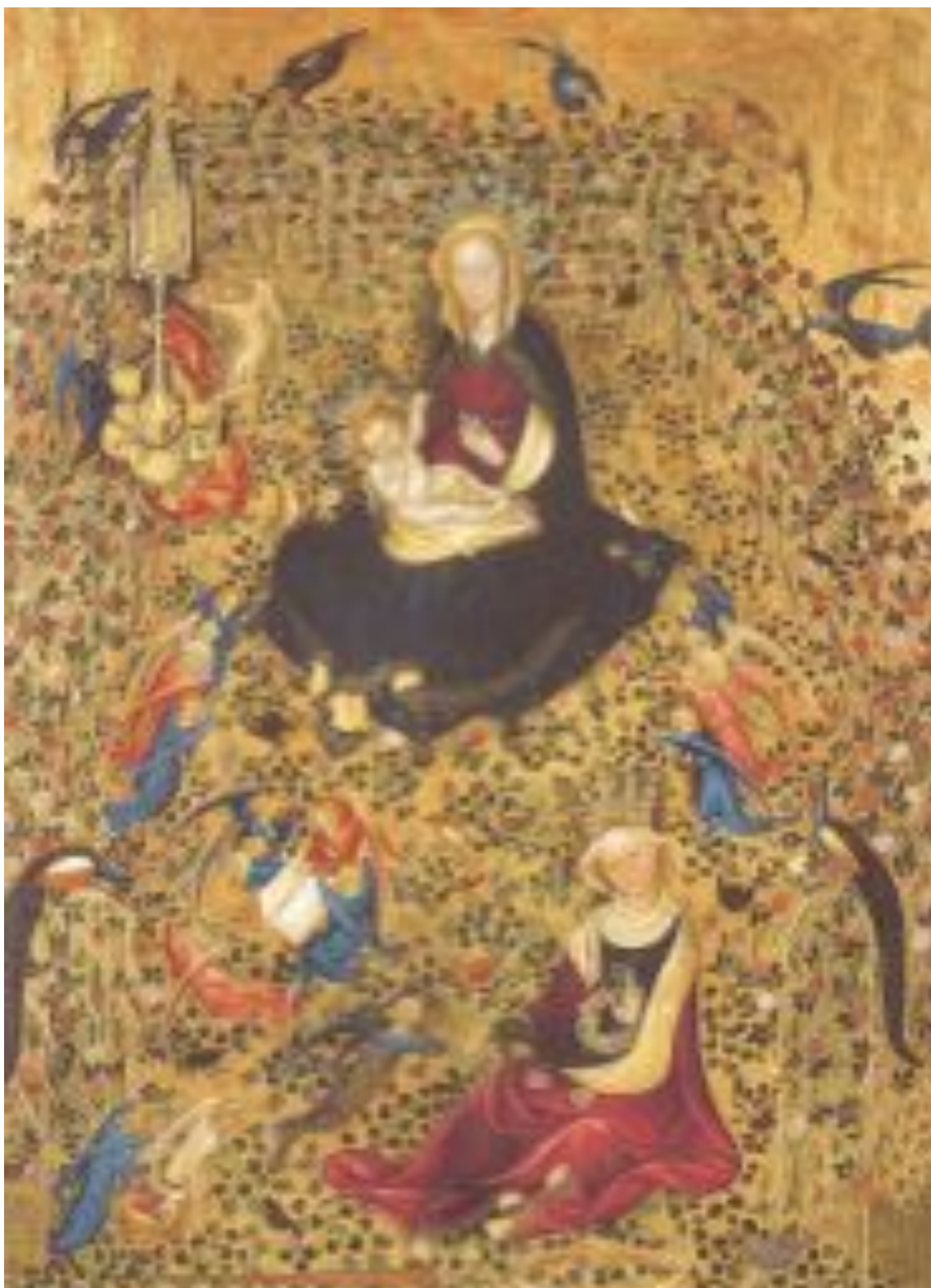


FIG. 110 - Michelino da Besozzo e Stefano da Verona, *Madonna del roseto*, Verona, Museo di Castel Vecchio



FIG. 111 - Michelino da Besozzo, *Madonna con il Bambino tra san Giorgio e san Felice e Giovanni Thiene*, Vicenza, Santa Corona



FIG. 112 - Stefano da Verona, *Vergine con il Bambino*, Roma, Museo di Palazzo Venezia



FIG. 113 - Stefano da Verona (attr.), *Disputa di Cristo ai mercanti* (Londra, Victoria & Albert Museum, ms.809-1894)



FIG. 114 - Giovanni Badile, *disputa teologica fra Girolamo, Cromazio, Bonoso e Rufino*, Verona, Santa Maria della Scala



FIG. 115 - Maestro degli anacoreti, *Sant'Antonio Abate al monastero parla con i discepoli*, *Libretto degli anacoreti* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2837r)

LIBRO DI GIUSTO

FIGURE 116 – 212



FIG. 116 - Accostamento dei fogli F.N.2826v e F.N.2827v, Libro di Giusto (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica)



FIG. 117 - Porzione della filigrana dal foglio F.N. 2824v, Libro di Giusto (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica)



FIG. 118 - Accostamento dei fogli F.N.2827v e F.N.2826v, Libro di Giusto (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica)



FIG. 119 - *La Carità* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica F.N.2824v)



FIG. 120- *Semiramide* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2830v)



FIG. 121 - La *Dialettica* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2827v)



FIG. 122 - *Cleopatra* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2823v)



FIG. 123 - *Giasone* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2832v)



FIG. 124 - Masolino da Panicale, *sgherro* (part), *Storie di Santa Caterina d'Alessandria*, affreschi, Roma, Basilica di San Clemente.



FIG. 125 - *Massinissa* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2824v)



FIG. 125 - *Tamerlano* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2824v)



FIG. 127 - Masolino da Panicale, *La guarigione dello zoppo e la resurrezione di Tabita* (part.), affreschi, Firenze, Cappella Brancacci



FIG. 128 - Masolino da Panicale, *Decapitazione di san Giovanni Battista* (part.), affreschi, Castiglione Olona, Cappella di Branda Castiglioni



FIG. 129 - *Giuditta e Oloferne* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.)



FIG.130 - Jacopo Bellini, *Giuditta e Oloferne*, (Londra, British Museum)

FIG.131 - Jacopo Bellini, *Davide e Golia* (Londra, British Museum)



FIG.132 - Jacopo Bellini, *Davide e Golia* (Parigi, Louvre)



FIG.133 - 134 - Gentile da Fabriano e collaboratori, *Arti liberali* (part.); *Uomini illustri* (part.), affreschi, Foligno, Palazzo Trinci



FIG. 135 - Gentile da Fabriano e collaboratori, *Rea Silvia* (part.), affreschi, Foligno, Palazzo Trinci



FIG. 136 - Bartolomeo di Tommaso, *Giudizio Universale*, affreschi, Terni, Cappella Paradisi, chiesa di San Francesco





FIG. 137a(-b) - Bartolomeo di Tommaso, *Giudizio Universale* (part.), affreschi, Terni, Cappella Paradisi, chiesa di San Francesco



FIG. 137b



FIG. 138 - Bartolomeo di Tommaso, *Daniele* (part.), affreschi, Terni, Cappella Paradisi, chiesa di San Francesco

FIG. 139 - *Flamineus* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2833v)





FIG. 140 - *Leggenda dell'Indulgenza della Porziuncola* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, *Instrumenta* XI.8)



FIG. 141 - *San Giuliano l'Ospitaliero*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2820)



FIG. 142 - Masolino da Panicale, *San Giuliano l'Ospitaliero*, Firenze, Museo Arcivescovile di Arte Sacra a Santo Stefano al Ponte



FIG. 143 - Pittore Italia centrale, *San Giuliano l'Ospitaliero*, affresco, Faleria, chiesa di San Giuliano



FIG. 144 - *Battaglia di Traiano contro i Daci*, copia del rilievo dell'Arco di Costantino, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2818v)



FIG. 145 - *Battaglia di Traiano contro i Daci*, rilievo dell'Arco di Costantino, Roma



FIG. 146 - Amico Aspertini, *Battaglia di Traiano contro i Daci*, copia del rilievo dell'Arco di Costantino (Londra, British Museum, inv.1923-4-20-2)



FIG. 147 - *Menade e satiri*, copia da rilievo bacchico, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2829v, F.N. 2830v, F.N. 2831v)



FIG. 148 - *Rilievo bacchico da Ercolano* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale)



FIG. 149 - Giuliano da Sangallo, *Satiri e menade*, copia da rilievo bacchico, Taccuino senese (Siena, Biblioteca Comunale, S.IV.8)



FIG. 150 - *Menade danzante* (Milano, Biblioteca Ambrosiana F. 214 inf., n.15v)

FIG. 151 - *Menade danzante* (Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 38)



FIG. 152 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Visconti tra il Vigor e il Sensus* (Chantilly, Museo Condé, Ms.599 (XX C (1) 6, f.1r)



FIG. 153 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Trionfo di sant'Agostino e Teologia* (ff.1v-2r)





FIG. 154 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Prudenza e Fortezza* (ff.2v-3r)



FIG. 155 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Temperanza e Giustizia* (ff.3v-4r)



FIG. 156 - Andrea de' Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Fede e Speranza* (ff.4v-5r)



FIG. 157 - Andrea de' Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Carità e Congedo delle Virtù* (ff.5v-6r)



FIG. 158 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Filosofia e Grammatica* (ff.6v-7r)



FIG. 159 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Dialettica e la Retorica* (ff.7v-8r)



FIG. 160 - Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Aritmetica e Geometria* (ff.8v-9r)



FIG. 161- Andrea de'Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze, Musica e Astrologia*, (ff.9v-10r)



FIG. 161 - Andrea de' Bartoli, *Canzone delle Virtù e delle Scienze*, *Congedo delle Scienze* (f.10v)



FIG. 163 - Andrea de' Bartoli (attr.), *Geometria*, Pavia Castello

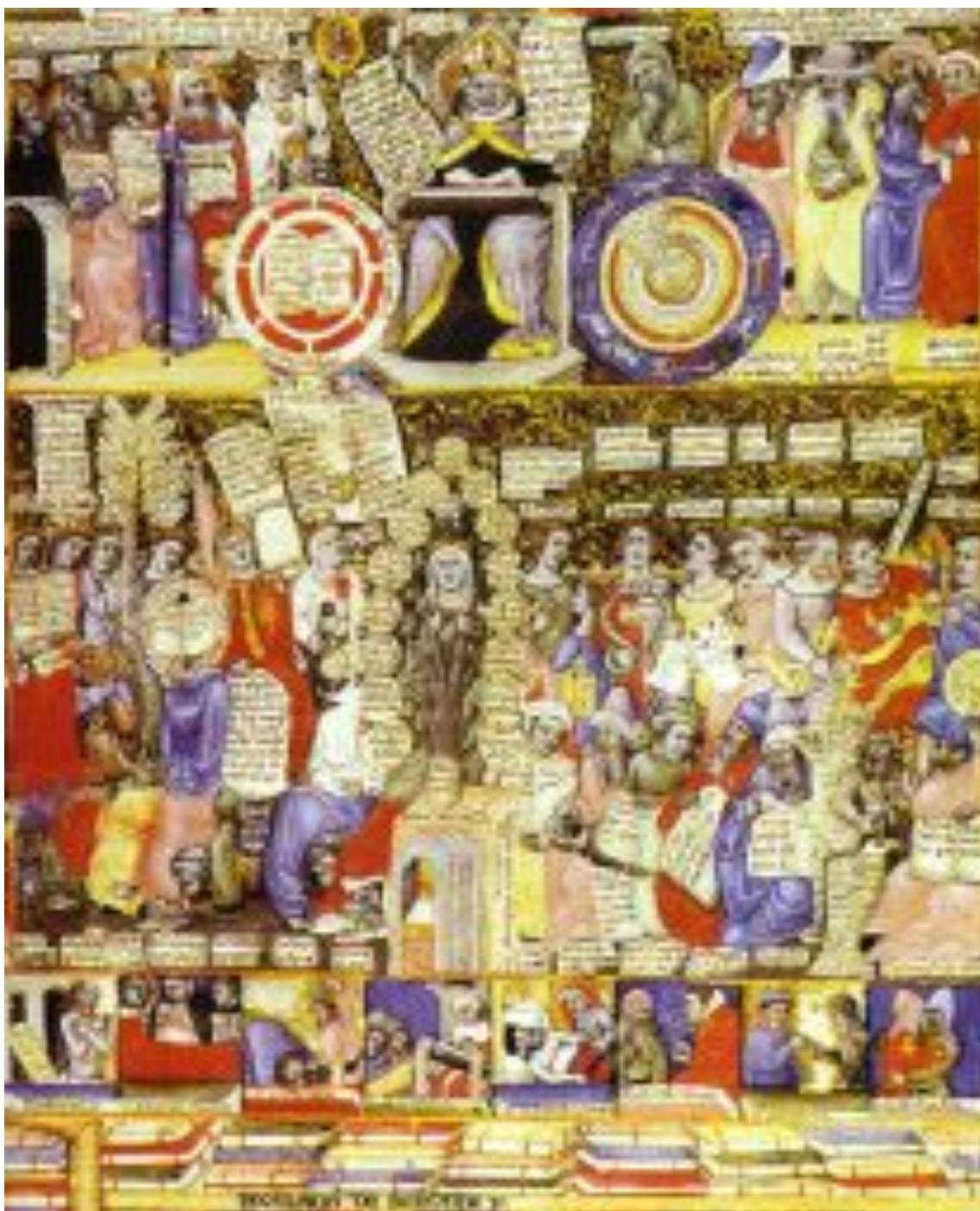


FIG. 164 - Niccolò di Giacomo, *Trionfo di Sant'Agostino* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. B. 42 inf.)



FIG. 165 - Giusto de'Menabuoi, *Prudenza*, affreschi, Cappella Cortellieri, Chiesa degli Eremitani, Padova



FIG. 166 - *Prudenza* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2818v)



FIG. 167 - Giusto de' Menabuoi (attr.), *Virtù*, Padova, Palazzo della Ragione



FIG. 168 - Stefano da Ferrara, *Temperanza*, Ferrara, Casa Minierbi del Sale



FIG. 169 - *Temperanza* (part.),
Libro di Giusto (Roma, Istit-
tuto Nazionale per la Grafica,
F.N.2820 v)



FIG. 170 - *La Fede e la Grammatica* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, proveniente dalla collezione Ambras, Cod. ser. Nov. 2639)



FIG. 171 - *Fregio di Niccolò III*, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano



FIG. 172 - Simone da Roma (attr.), *Fortezza*, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano



FIG. 173 - Andrea de' Bartoli, *Fortezza* (part.), Canzone delle Virtù e delle Scienze (Chantilly, Museo Condé, Ms.599 (XX C (1) 6, f.3r)



FIG. 174 - Simone da Roma (attr.), *Giustizia*, affreschi, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano

Fig. 177 - *Giustizia* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2821 v)





FIG. 176 - Simone da Roma (attr.), Prudenza, affreschi, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano



FIG. 177 - Gentile da Fabriano, fregio, affresco, Roma, Basilica San Giovanni in Laterano



FIG. 178 - Pisanello (attr.), *Cattura di san Giovanni Battista*, da San Giovanni in Laterano (Londra, British Museum, n. 1947-10-11-20)



FIG. 179 - Gentile da Fabriano, *Lapidazione di santo Stefano* (Vienna, Kunsthistorisches Museum)



FIG. 180 - Simone da Roma (attr.), *Puttino che cavalca un cigno*, affreschi, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano.

FIG. 181 - Simone da Roma (attr.), *Puttino che insegue una farfalla*, affreschi, Sala vecchia degli Svizzeri, Palazzo Apostolico, Città del Vaticano





FIG. 182 - Bartolomeo di Fruosino, *Divina Commedia* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 74, f. 1r)



FIG. 183 - Jacopo da Fabriano, *Institutiones oratoriae* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1882, f. 1r)



FIG. 184 - Miniatore bolognese detto l'Illustratore, *Metamorfosi* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2194, f.1r)



FIG. 185 - Miniatore del sec. XV, *Musica, De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Capella, (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat.329)



FIG. 186 - Pesellino, *Virtù*, pittura su tavola (Birmingham, Museum of Art)



FIG. 187 - Pesellino, *Arti liberali*, pittura su tavola (Birmingham, Museum of Art)



FIG. 188 - Pesellino, *Fortezza-Sansone* (part.) (Birmingham, Museum of Art)



FIG. 189 - *Sansone* (part.), *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 2826 v)



FIG. 190 - Jacopo Bellini, *Sansone* (Londra, British Museum)



FIG. 191 - Desiderio da Subiaco, *Fede*, affreschi, Sermoneta, Castello Caetani



FIG. 192 - Desiderio da Subiaco, *Prudenza e Giustizia*, affreschi, Sermoneta, Castello Caetani



FIG. 193 - Pinturicchio, *La Musica*, Appartamento Borgia, Città del Vaticano



FIG. 194 - Leonardo da Besozzo, Codice degli Uomini illustri, Cronaca Crespi (Milano, Collezione privata)



FIG. 195 - Codice degli Uomini illustri (Torino, Biblioteca Reale, ms. Varia 102)



FIG. 196 - Foglio da codice degli Uomini illustri (Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. Lat. 2949)



FIG. 197 - Leonardo da Besozzo, *Carlo Magno*, Cronaca Crespi Morbio (Milano, Collezione privata)



FIG. 198 - *Carlo Magno*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2828 v)



FIG. 199 - Benozzo Gozzoli, *Filemone* (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 70 E)



FIG. 200 - *Filemone*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2919 v)



FIG. 201 - Benozzo Gozzoli, *I due nudi in un paesaggio con due cani* (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1112 E).



FIG. 202 - Cronaca Cockerell (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv.nr. RP-T-1959-16)



FIG. 203 - Pesellino, *Annibale*, dal *Silius Italicus* (San Pietroburgo, Ermitage, Gabinetto dei disegni)



FIG. 204 - Artista Italia centrale, *Uomo d'arme*, affresco dal Palazzo Baglioni (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria)



FIG. 205 - *Troilo e Pantasilea*, Libro di Giusto (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2921 v)



FIG. 206 - Lorenzo da Viterbo, *Troilo*, dagli affreschi di Tagliacozzo (Celano, Museo dell'Arte Sacra della Marsica)

FIG. 207 - *Cavaliere*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2921 v)



FIG. 208 - *Corteo di Gentile Virginio Orsini*, *Cavalieri* (part.) affreschi, Bracciano, Castello Orsini



FIG. 209 - *Cavalieri*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2822v)

FIG. 210 - Masolino da Panicale, *Crocifissione*, Roma, Basilica di San Clemente





FIG. 211 - *Sacrificio di Iefte*, *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N.2819v)



FIG. 212 - Seguaci di Maso Finiguerra, *Cronaca Universale*, *Sacrificio di Iefte* (part.), (Londra, British Museum)

